

Digitized by Google

3225
.326
.11

Library of



Princeton University.
Presented by

MRS. WILLIAM C. OSBORN
MR. CHARLES SCRIBNER, '75,
MR. DAVID PATON, '74,
MR. HENRY W. GREEN, '91,
MR. ALEXANDER VAN RENSSELAER, '71,
MR. ARCHIBALD D. RUSSELL,
MR. CYRUS H. McCORMICK, '79.





Geschichte

der

französischen Literatur

von ihren

Anfängen bis auf die neueste Zeit.

Von

Professor Dr. Eduard Engel.

Sechste Auflage.
(In neuer Bearbeitung und mit 33 Abbildungen.)

Leipzig.
Verlag von Julius Baedeker.
1905.

Digitized by Google

Alle Rechte, besonders das der Übersetzung in fremden Sprachen,
werden ausdrücklich vorbehalten.

Paul Friedrich, Schkeuditz-Leipzig

Vorwort
zur vierten Auflage.

Der leitende Grundsatz dieser völlig neuen Bearbeitung der „Geschichte der französischen Literatur“ war in noch höherem Maße als in den früheren Auflagen: dem Leser einen Leitfaden zu geben zum eigenen Genuß der Werke der französischen Literatur, unter Ausscheidung dessen, was ohne künstlerischen oder zeitgeschichtlichen Wert ist und nur für Philologen Anziehung bietet. Nicht der Umstand war bestimmend, ob irgendein altes Pergament uns zufällig überkommen ist, sondern ob es bei der ohnehin immer höher schwellenden Flut des Wissenswerten lohnt, davon Kenntnis zu nehmen. Danach mußte die Darstellung z. B. der altfranzösischen Literatur sich auf den bescheidenen Raum beschränken, der ihr bei strenger Abwägung ihres bleibenden Kunstwertes, nicht ihres Reizes für Sprachforscher, gebührt. Es könnte sogar die Frage aufgeworfen werden, ob von diesem Gesichtspunkt der fünfte Teil einer Geschichte der französischen Literatur dafür nicht schon ein zu breiter Raum ist.

Daß in einer Literaturgeschichte, die sich an die große Lesergemeinde wendet, die strengste Beschränkung auf das wirklich Wertvolle oder doch Anziehende unbedingt notwendig wird, darüber kann kein Zweifel bestehen. Die Mehrzahl derer, die sich mit französischer Literatur, mit Literatur überhaupt beschäftigen, tut es zu künstlerischem Genuß, nicht zu philologischer Belehrung. Soll nicht der literarische Sinn der gebildeten Leser erstickt werden durch die Überfülle der ihnen aufgezwungenen inhaltlosen Gelehrsamkeit in Namen, Jahreszahlen, Büchertiteln, so muß eine entschiedene Umkehr in der Art eintreten, wie Literaturgeschichte geschrieben und getrieben wird. Selbst die Schüler höherer Lehranstalten, für die dieses Buch auch bestimmt ist, stehen nicht immer vor irgendeiner Prüfung, sondern auch sie suchen in Werken dieser Art Anregung zu eigenem Lesen, und gerade von dieser Rücksicht habe ich mich nicht zum wenigsten leiten lassen.

Leider durfte auch ich mit dem literaturgeschichtlichen Herkommen nicht so völlig brechen, wie ich gern gewollt, und wie es endlich an der Zeit wäre. Eine gewisse Vollständigkeit auch des weniger Bedeutenden, auch des nur noch durch die Jahrhunderte Geheiligten verlangt am Ende selbst der Leser, der zu eigenem Genuß doch eben nur das wahrhaft

415774

Bedeutende wählt. Aber darüber kann bei Einsichtigen kein Zweifel bestehen: aufhören muß die Heuchelei, daß zahlreiche Werke in aller Munde sind und in allen Literaturgeschichten stehen, aber in niemandes Kopf und Herz leben.

So wenig wie in der Darstellung habe ich in den Fingerzeigen zur Bücherkunde Vollständigkeit erstrebt. Dagegen habe ich vielen Erscheinungen, die in andern Geschichtewerken entweder ganz fehlen oder nur erwähnt werden, größere Beachtung geschenkt, wenn ihr künstlerischer oder kulturgeschichtlicher Wert das verlangte. Ich nenne in dieser Hinsicht: Aucassin und Nicolete, Marie de France, Louise Labé, Boétie, Furetière, Viaud, Bussy-Rabutin, Hardy, Cazotte, Shakespeare und Goethe in Frankreich, Mercier, die Volksdichtung 2c.

Über die Darstellung bitte ich mir die Bemerkung zu gestatten, daß ich bestrebt war, klares Deutsch zu schreiben, und besonders — Deutsch, also alle überflüssigen Fremdwörter zu vermeiden.

Ich erfülle endlich eine angenehme Pflicht der Dankbarkeit, indem ich die unschätzbare Hilfe erwähne, die mir die Königliche Bibliothek zu Berlin mit ihrer Armut und die Pariser Nationalbibliothek mit ihrem Reichtum gewährt haben.

Berlin, Oktober 1896.

Eduard Engel.

Vorwort

zur sechsten Auflage.

Diese Auflage stellt abermals eine neue Bearbeitung meiner Geschichte der französischen Literatur dar. Alle wichtigen Erscheinungen der letzten Jahre sind darin behandelt worden, die „Bücherkunde" hat eine Sichtung erfahren, mancherlei notwendige Ergänzungen sind hinzugekommen. Die Ausmerzung der wenigen noch stehen gebliebenen überflüssigen Fremdwörter habe ich diesmal so streng durchgeführt, daß ich glaube, solchen Lesern, die Wert auf reine Sprache legen, ein unanstößiges Buch darzubieten.

Berlin, Oktober 1904.

Eduard Engel.

Inhalt.

Digitized by Google

Einleitung.

Charakter der französischen Sprache und Literatur.

Die Literatur eines Volkes ist der untrüglichste Spiegel seiner Seele, untrüglicher selbst als seine Religion, seine Sitten, seine bildenden Künste. Schon die Sprache mit ihren Absonderheiten spiegelt viele Regungen der Seele wieder; doch kennt man noch wenig die Gesetze des Zusammenhangs zwischen Volksgeist und Sprachgeist.

Die französische Sprache ist klar und leichtflüssig; beinah zu klar, um eine Sprache tiefster Poesie zu sein. Ein geistreicher Franzose, Rivarol, hat den Charakter seiner Muttersprache vortrefflich durch den berühmten Satz bezeichnet: „CE QUI N'EST PAS CLAIR, N'EST PAS FRANÇAIS“. Er war von dessen Wahrheit und Wichtigkeit so durchdrungen, daß er ihn mit lauter großen Buchstaben schrieb. Seiner unübertroffenen Klarheit verdankt das Französische die weltweite Geltung als Sprache der Geselligkeit. Wo viele Menschen gesellig verkehren, aber auch wo sie öffentliche Dinge verhandeln, da ist erstes Erfordernis: Klarheit, nicht Tiefe. Darum täuschen einen sogar Nichtfranzosen, die in ihrer Muttersprache keinen einzigen eigenen gescheiten Gedanken fassen oder klar ausdrücken können, ziemlich lange über ihre Hohlheit, sobald sie französisch sprechen.

Das Französische hat alle wirklich wertvollen Eigenschaften, die man mit Unrecht vorzugsweise oder gar ausschließlich dem Lateinischen nachrühmt. Es gibt keine zweite Sprache, die dem Schüler solche eiserne Zucht der Formen wie des Satzbaus aufzwingt; keine, deren Wortstellung so straff geregelt ist. Selbst für die Dichtung hat ein so gewandter Meister der Form, wie Banville, die kurze Regel aufgestellt: „De l'inversion. — Il n'y en a pas!“

Klarheit und dabei doch eine erstaunliche Fähigkeit, die Dinge zu verschleiern. Ein scheinbarer Widerspruch; jedoch die Schleier im Französischen sind von jenem Gewebe, das nichts bedeckt, sondern nur Schatten

und Lichter reizvoll abwechseln läßt. Jede Sprache verbirgt die Gedanken hinter gläsernen Scheiben: die deutsche hinter Milchglas, die französische hinter geschliffenem. Das Deutsche kann zur Not alles übersetzen, was das Französische an anständiger Unanständigkeit leistet. Doch wenn zwei Sprachen dasselbe sagen, so ist es nicht dasselbe. Das Französische hat als Sprache der oberflächlichen, höflichen Geselligkeit und durch lange wechselseitige Übung wohlgebildeter Menschen jene Geschliffenheit erlangt, von der die meisten germanischen Sprachen noch weit entfernt sind.

So haben die Franzosen es durch eine jahrhundertelange sprachliche Schulung zuwege gebracht, daß sie nicht nur alles schreiben und so schreiben können, daß man es ohne Ekel liest; nein, daß sie es auch in bester Gesellschaft sagen, ohne daß die Wände einzustürzen scheinen oder das Blut dem Hörer glühend in die Wangen steigt. Das ist kein Zeichen sprachlicher Keuschheit, weit davon; es ist der Sieg der Sprachkunst über die Roheit der Dinge und oft der Gedanken.

Den Prüfstein dieser Sprachkunst bildet das geschlechtliche Gebiet. Die französische Literatur hat mehr als andere eine Vorliebe dafür. Von jeher! Das Mittelalter, überall derb, hat seine schamlosesten literarischen Leistungen in Frankreich hervorgebracht. Hier haben jene unzähligen, sich um das Geschlechtsverhältnis zwischen Mann und Weib drehenden Schnurren, Schwänke und Zoten erst ihre literarische Prägung, gangbar für alle Welt, erhalten. Das ist während der Renaissance so geblieben, bald in grober, bald in feiner Form. Männer und Frauen wetteifern um den Kranz in der Kunst der witzig geschlechtlichen Erzählung: Antoine de la Sale und Marguerite de Navarre. Merkwürdig ist neben der Kunst der verschleiernden Umschreibung die nicht seltene sprachliche Roheit im täglichen Verkehr der Gebildeten, aber auch bei ganz sittsamen Schriftstellern. Es gibt manche französische Wörter, drollig gemeine, nicht schlüpfrige, die, allein oder in Zusammensetzungen, in der besten Gesellschaft erlaubt sind, — Wörter, bei denen ein Deutscher errötet, eine Engländerin in Ohnmacht fällt. Auch sonst verschmäht das Französische für gewisse sehr natürliche Dinge die Umschreibung.

Ihre hohe Literaturfähigkeit braucht die französische Sprache nicht zu beweisen: seit acht Jahrhunderten hat sie im Wettgesang der Völkerliteratur ihre Stimme unausgesetzt ertönen lassen, oft und lange als Führerin des Chors, und auch in der Begleitung noch so, daß sie der gewaltigen Symphonie eine unentbehrliche Klangfarbe hinzufügte. Ein völliges Verstummen aller ihrer Register hat die französische Literatur zu keiner Zeit erlitten. Eine Führerrolle, zumal für die Prosa, sprechen

Google

ihr selbst die germanischen Völker zu. Nur die Lyrik, das Lied bestreitet man, bestreiten zumal die Deutschen den Franzosen. Entschuldbarer Irrtum eines Volkes, das ein Liederbuch wie „Des Knaben Wunderhorn" besitzt, einen Kirchengesang wie den protestantischen, und das innerhalb eines halben Jahrhunderts seine beiden größten Liederdichter, vielleicht die größten der neueren Zeit, hervorgebracht: Goethe und Heine. — Aber dennoch ein Irrtum. Den Franzosen so wenig wie irgend einem andern Literaturvolk ward das Lied versagt. Sie haben es einmal besessen, was so köstlich ist, und wenn sie es eingebüßt zu haben scheinen, so geschah's, weil sie seine ganze Kostbarkeit nicht würdigten; weil sie, irregeleitet durch blendende Lehren und Beispiele, das eigene Gold gegen fremde Flitter auf eine Weile, auf eine zu lange Weile, vertauschten.

Indessen die echten Quellen der Dichtung eines Volkes haben unergründliche Tiefen. Schon glaubt man sie versiegt, im Sande verronnen, weil man sie nicht mehr rauschen hört noch blinken sieht. Mühsam hat man sich eine sehr künstliche, sehr nützliche, stets blankgeputzte Wasserleitung mit Hilfe eines trägen Landsees zurechtgebaut und freut sich des Wasserschwalles; hat sich auch an den schalen Geschmack allmählich gewöhnt. Doch plötzlich bricht solch ein alter Quell wieder zu Tage; man läßt die Wasserleitung verfallen und verfaulen, und jetzt erst merkt die ausgedörrte Kehle, wie durstig sie mittlerweile geworden und wie köstlich Springquellwasser schmeckt. So verzage man auch nicht an der Wiederauferstehung der französischen Lyrik, der echten, auf dem Volksliede begründeten. Was die Franzosen einst besessen, sie können es wiedergewinnen. Ihre Sprache hat die Befähigung für die Lyrik, für den Ausdruck der tiefen Herztöne nicht eingebüßt.

Auf allen übrigen Gebieten der Literatur stehen französische Dichternamen gleichgereiht neben denen der meisten andern Völker. Im Roman und im Drama haben die Franzosen große fremde Literaturen lange beherrscht und beherrschen sie heute noch beinah mit derselben widerwillig ertragenen Unerbittlichkeit wie durch Jahrhunderte. Von jeher hat die französische Literatur den andern Völkern mehr gegeben als von ihnen empfangen. Wenngleich für viele älteste Stoffgebiete, namentlich für die märchenhafte Erzählung dem Orient tributpflichtig, hat sie schon in frühester Zeit eine Sicherheit in der Formengebung, ein dichterisches Geschick, eine Volkstümlichkeit erreicht, wie keine andere zeitgenössische Literatur. Die Bedeutung der altfranzösischen Dichtung für das ganze mittelalterliche Schriftentum Europas zu erörtern, ist hier nicht der Ort. Nur die Tatsache sei festgestellt, daß das Kunstepos der ersten deutschen Literaturblüte, die Dichtungen Wolframs von Eschenbach und Gottfrieds von Straßburg, nicht nur französische Stoffe entlehnt und

umgearbeitet, sondern vielfach sich auf eine wörtliche Übersetzung der altfranzösischen Vorlagen beschränkt haben.

Fast überall führt uns die Geschichte der mittelalterlichen Literaturen zu einer französischen Quelle oder doch zu einer ersten französischen Kunstgestaltung eines fremden Rohstoffs. Für das Epos sind die altfranzösischen Chansons de geste die Hauptquelle. In der Lyrik gelangen wir beim Aufsuchen der ältesten Schöpfungen zu den Troubadours. Im Drama sind es französische Kirchenspiele, die als die ältesten Versuche des nachchristlichen Volkstheaters gelten. — Diese literarische Führerschaft sei nicht so verstanden, als habe Frankreich überall die höchsten Ziele selbst erreicht, zu denen es die ersten kühnen Schritte getan; aber diese ersten Schritte dürfen ihm nicht bestritten werden.

Dichter der Weltliteratur von ewiger Bedeutung haben die Franzosen vielleicht nicht einen einzigen hervorgebracht. Welcher französische Name wird sich dem knappen Dutzend zugesellen, das man allenfalls zusammenbringen kann, wenn man solche Dichter meint wie Homer, Aeschylos, Sophokles, Dante, Cervantes, Shakespeare, Byron, Goethe, Schiller, — und wen noch? Vielleicht Molière, — vielleicht.

Indessen, was der französischen Literatur an Wucht und Tiefe abgeht, das ersetzt sie durch die Fülle neuer Anregungen und durch ihre Verbreitung über den Erdball. Keine Literatur, die von den Gebildeten aller Völker besser gekannt ist als die französische; keine, die immer aufs neue wie ein Sauerteig wirkt, wenn die Welt der Bücher träge und dumpf zu werden droht. Viele der größten literarischen Umwälzungen sind, gleich den politischen, von Frankreich ausgegangen.

Es ist keine bloß durch Modelaune oder politische Einflüsse erzeugte literarische Herrschaft, die seit sechs Jahrhunderten die Franzosen über die gebildete Welt üben, die der Italiener Brunetto Latini schon im 13. Jahrhundert der französischen Sprache nachrühmte. Sie ist die notwendige Folge einseitig und bewußt vaterländischer Kunstausbildung der französischen Sprache und Literatur. Kein Volk hält sich so frei von der Kenntnis fremder Sprachen und Dichterwerke, wie das französische; keines besitzt, was als Merkmal beachtenswert ist, so wenig gute, dichterisch wertvolle Übersetzungen aus fremden Literaturen. An literarischer Abgeschlossenheit gegen andere Völker gleichen die Franzosen auffallend den Chinesen, mit denen sie vielleicht noch manche andere Ähnlichkeiten haben. Glaubt man etwa, daß seit dem letzten großen Kriege dieser Zustand sich wesentlich geändert hat? Frankreichs Söhne mögen jetzt etwas mehr fremde Sprachen lernen als vordem; aber von einem Einfluß fremder Literaturen auf die französische ist schwerlich mehr zu entdecken als vor 1870. Man könnte sogar sagen: Frankreich

hat im Mittelalter, während der Renaissance und um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert mehr Fremdes verarbeitet, als in neuester Zeit. Man lasse sich nicht dadurch täuschen, daß es jetzt Einzelforscher in Frankreich gibt, die sich mit Turgenjeff, mit Ibsen, mit Swinburne, sogar mit Gottfried Keller beschäftigen und in der Revue des Deux-Mondes oder in der Revue Bleue gelegentlich einen Aufsatz darüber schreiben. Die große Menge der Schriftsteller wie der hochgebildeten Leser hat kaum eine Ahnung von neuer fremder Literatur. Selbst Shakespeare wird aufgenommen wie der erste beste Neuling, wenn er überhaupt gespielt wird, nämlich alle 25 Jahre einmal und jedesmal mit einem „Achtungserfolg"! Vom Dasein Goethes als Dramatikers wissen die Franzosen, weiß Paris, dieses „Hirn der Welt" nach Victor Hugo, nur durch Gounods „Faust"-Veroperung. Schiller ist ihnen auf der Bühne unbekannt; ebenso Lessing. Der einzige deutsche Dramatiker, der sich die Pariser Bühne nachhaltig erobert hat, ist Hermann Sudermann.

Die Franzosen machen aus dieser chinesischen Unwissenheit kein Geheimnis. Sie verstecken sie unter solchem bergehohen Selbstbewußtsein; sie sagen es der ganzen Welt täglich durch ihr Weltorgan, den Figaro, so unverzagt, daß sie das erste, das einzige große Literaturvolk der Erde sind; sie nennen so hartnäckig jeden andern Teil des Planeten als Frankreich: „là-bas", — bis die Welt es ihnen glaubt und sich selbst für das auf Paris angewiesene „là-bas" hält. Auch hierin liegt einer der Gründe für das, was Rivarol schon im 18. Jahrhundert als die Weltherrschaft der französischen Sprache bezeichnete, und was heute bis zu einem gewissen Grade noch immer als die Weltherrschaft der französischen Literatur bezeichnet werden muß.

Diese in vielen Beziehungen als Kulturmangel zu erklärende vaterländische Beschränktheit hat für die Sprache und Literaturentfaltung ihre nicht zu unterschätzenden Folgen gehabt. Gerade jene Stände, die zur Pflege der Geistesbildung eines Volkes am ehesten berufen sind, haben in Frankreich stets, vom Königshofe bis zur Schreibstube der Zeitungen, die Vorbedingung feinster Kultur in der kunstsinnigen Ausbildung der eigenen Sprache gefunden. Eine kurze Zeit des Ungeschmacks abgerechnet, als französische Könige gelegentlich spanisch redeten, haben Frankreichs Regierungsträger immer und immer die Landessprache als die einzige ihrer würdige betrachtet und ihr auch die nötige Achtung im Auslande zu verschaffen gewußt. Von Ludwig XVIII. rührt der schlagende Satz her: Il faut savoir la grammaire et connaître les synonymes, lorsqu' on veut être Roi de France. Keine Literatur zählt so viele fürstliche Häupter unter ihren ersten Vertretern, wie die französische. König

Google

Thibaut IV. von Navarra, der bedeutendste Lyriker des 13. Jahrhunderts; Herzog Charles d'Orléans, der zierliche Liederdichter des 15. Jahrhunderts; Margarete von Navarra, die glänzende Nebenbuhlerin Boccaccios, eine Meisterin der Prosa, und viele andere erlauchte Namen in Süd- wie in Nordfrankreich, — alle schreiben sie ausschließlich die Sprache ihres Volkes, alle haben sie den edlen Stolz auf ihre Muttersprache und verschmähen dichtende Stümpereien in fremder Zunge, in denen manche Fürsten anderer Länder im Mittelalter und im 18. Jahrhundert sich so unfruchtbar versucht haben.

Schon unter König Franz dem Ersten ergingen drei Erlasse, die den Gebrauch der französischen Sprache in allen Handlungen öffentlicher Rechte vorschrieben und den barbarischen Mißbrauch einer toten Sprache endlich abstellten. Zu einem Erlaß von 1539 heißt es:

Et pour ce que de telles choses (obscurités) sont souventes fois sur l'intelligence des mots latins contenus ès dits arrêts, Nous voulons que dorénavant tous arrêts, ensemble toutes autres procédures, soit dans nos cours souveraines, ou autres subalternes et inférieures, soit de registres, enquêtes, contrats, commissions, sentences, testaments, soient prononcés, enregistrés et délivrés aux parties en langage maternel français; et non autrement.

Die liebevolle Beschäftigung mit der heimischen Sprache ist eine der preisenswertesten Erscheinungen in Frankreichs Geistesgeschichte. Die französische Akademie, die viel bespöttelte, zopfige, für überflüssig gehaltene, was war sie ursprünglich anderes als ein sichtbarer Beweis für die Liebe zur künstlerischen Ausbildung der Muttersprache? Die überstrengen Kritiker im Parterre des Théâtre Français, die einem Molière die berühmte „tarte à la crême" in L'école des femmes als stilwidrig vorwarfen, hatten gewiß Unrecht; aber sie glaubten einer zu kühnen Durchbrechung geheiligter Stilregeln widersprechen zu müssen. Wer denkt dabei nicht an die ebenso sprachkunstliebenden Athener, die dem Demosthenes einen absichtlich verübten Sprachfehler mit Hohnlachen ins Gewissen riefen!

Ja, mit keinem andern Volke als mit dem hellenischen darf das französische in der bewußten Kunst der Sprache verglichen werden. Ganz wie bei den Griechen gilt bei den Franzosen die künstlerische Beherrschung der Muttersprache als Prüfstein höchster Bildung. In Deutschland dagegen sind wir durch eine heillose Ueberschätzung des Bildungswertes fremder Sprachen jetzt glücklich so weit, daß niemand für gebildet gilt, der nicht einige Sprachen radebricht. Wie viel deutsche Schriftsteller zweiten Ranges schreiben gutes Deutsch und wie viele auch nur leidlich richtiges? Dagegen: welcher französische Schriftsteller letzten Ranges schreibt

nicht Französisch ohne grammatische Fehler? Selbst der Winkelblattredakteur in einer französischen Bezirksstadt wird bei den Lesern unmöglich, wenn er nicht fehlerfreies Französisch schreibt.

Mag auch durch jenes ängstliche Festhalten der Franzosen am überkommenen sprachlichen Erbteil der Hang zur Phrase, zur sprachlichen Hülse ohne neuen Inhalt, bestärkt worden sein, — gerade dieser Sprachzähigkeit dankt es das französische Volk, daß seine Literatur der letzten drei Jahrhunderte ihm noch heute frisch und allgemein verständlich erscheint. Daß die Komödien Molières im „Hause Molières“ noch heute ohne jede Änderung aufgeführt und bis in jede Kleinigkeit hinein nachgefühlt werden; daß der ohne sprachliche Erklärungen verständliche Literaturschatz fast bei keinem Volke so große Zeiträume umfaßt wie bei den Franzosen. Die Beständigkeit des Französischen seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts im Vergleich mit dem Deutschen erregt Staunen.

Ob die französische Sprache über einen größeren Wortreichtum verfügt als die deutsche, sei dahingestellt. Nicht der Umfang der Wörterbücher entscheidet über den Reichtum einer Sprache, sondern die Zahl der von der Mehrheit des Volkes im täglichen Leben angewandten Worte und die Sicherheit in der Beherrschung der Sprache; nicht der Besitz, sondern die Verausgabung des Wortvorrats.

Übrigens ist es mit der sogenannten Armut der französischen Sprache so, wie mit vielen Redensarten. Das letzte Wörterbuch der Akademie enthält 27,000 Wörter, womit aber der gesamte Sprachschatz noch lange nicht erschöpft ist. Wer den Reichtum einer Sprache kennen lernen will, der darf sich freilich nicht bloß an Geschichtswerke, amtliche Schriftstücke, Zeitungen u. dergl. halten. Deren Wörterreichtum übersteigt schwerlich die Zahl von 5000.

Mit Ausnahme der in Hegelschem Deutsch oder in ähnlichem Rotwelsch geschriebenen deutschen Bücher ist jedes Werk unserer Literatur einem geschickten französischen Übersetzer zugänglich; auch die gemütvollsten unter den deutschen Dichtungen, trotz dem vermeintlichen Fehlen eines französischen Wortes für „Gemüt“ oder „gemütlich“. Geht man aber gar so weit, einem ganzen großen Volke und seiner Literatur das sogenannte Gemüt abzustreiten, etwa weil sie angeblich kein Lied besitzen, wie „Maikäfer, fliege, dein Vater ist im Kriege“, oder weil man dort nicht imstande sei, Tränen darüber zu vergießen, — so muß man dagegen Einspruch erheben. Weder das Gemüt noch die Treue noch der Wald u. s. w. sind einem einzigen Volke in Erbpacht gegeben.

Die französische Literatur ist nicht gemütlos. Der Verstand überwiegt und zügelt das Gemüt; doch herrscht er nicht ausschließlich, nicht einmal bei solchen Schriftstellern wie Voltaire. Was zugegeben

werden mag, ist dies: in der französischen Dichtung kämpft mit dem Gemüt nicht nur der Verstand um den Vorrang und siegt häufig; es übertönen auch die Rednerei und der Kopfton den echten Brustton und die schlichte Sprache des Herzens.

Dies ist selbst einem solchen Erzfranzosen wie Voltaire zum Bewußtsein gekommen; in seinem Essai sur le poème épique schreibt er: „De toutes les nations polies, la nôtre est la moins poétique.“ Hier spielt dem in römischer Schule erzogenen Kelten seine angestammte Liebe zur Sprache einen schlimmen Streich: was uns oft nur wie tönendes Erz klingt, das ist ihm eine Schwingung der Herzfibern. Übrigens ein Fehler im inneren Ohr, der sich zu verlieren beginnt; der auch nicht angeboren, sondern nur durch schlechte literarische Erziehung seit dem 17. Jahrhundert angewöhnt ist. Vor der Zeit des falschen, durch Ronsards Schule aufgebrachten Klassizismus ist in der französischen Literatur nicht viel mehr Rednerei zu finden als in der deutschen oder englischen. Und seit der großen Umwälzung durch die Romantiker im 19. Jahrhundert, vollends seit dem Siege der Naturalisten, ist es mit der Wortmacherei in der ernsthaften Literatur so gut wie vorbei. Wenn nicht alles trügt, so sind die Zeiten gewesen, als man in Frankreich die pomphafte Aneinanderreihung volltönender Wörter durch Bossuet für große Prosa, oder eine so gewöhnliche Redensart wie: „Soyons amis, Cinna!“ für große Poesie ausgab. Die Romantiker haben mit der scharfen Kur der Enttäuschung begonnen, die Naturalisten sie noch unerbittlicher fortgesetzt. Das 19. Jahrhundert der französischen Literatur wird dereinst vielleicht nicht so sehr wegen seiner bleibenden Dichtungen, als wegen seiner Bedeutung in einem Heilungswerk gefeiert werden: Heilung von der Durchseuchung mit nachgemachtem Römertum und Griechentum. Der große Kampf zwischen keltischem und falschrömischem Geist, der seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts bis tief hinein ins 19. getobt hat, er scheint jetzt endgiltig zugunsten des Keltentums entschieden. Der Gaulois siegt über den Lateiner. Das französische Volk besinnt sich wieder auf sich selbst; harte Schicksalsschläge helfen diesem Besinnen nach. Die dichterische Wiedergeburt, die Deutschland schon im 18. Jahrhundert beschieden war, zum großen Teil durch eine Rückkehr zur Volksdichtung, scheint Frankreich in einer nahen Zukunft bevorzustehen. Auch dies sei ein Zeichen: französische Dichter und Gelehrte haben begonnen, aus Paris in die Provinz einzukehren und Volkslieder einzusammeln, Bände über Bände. Das war der Weg des Heils für Deutschland, er war es auch für England.

Ein Kind des in der französischen Literatur vorherrschenden Verstandes und der Frohlaune ist der Witz, also was der Franzose Esprit nennt: die Gabe, die durch Gegensätze bezeichneten Verhältnisse der

Dinge scharf aufzufassen und überzeugend wiederzuspiegeln. Darum ist eine der am häufigsten angewandten Stilformen die „Antithese“; ihr Meister ist Victor Hugo.

Mit einem so scharfen Blick für die lustige Seite der Dinge und Menschen hatten die Franzosen es leicht, eine große komische Literatur zu schaffen; wohl die reichhaltigste, die irgend ein Volk besitzt. Wer in der Beschäftigung mit Literatur vorzüglich Erholung nach den Mühen des ernsten Lebens, wer darin vor allem Heiterkeit der Seele und ein gesundes Lachen sucht, der kann sich an keine bessere Quelle wenden als an die französische.

> Mieulx est de ris (rires) que de larmes escrire,
> Pour ce que rire est le propre de l'homme,

hat der ausgelassenste Franzose, Rabelais, geschrieben. Es scheint nicht, daß die Franzosen selbst nach den Heimsuchungen des 18. und 19. Jahrhunderts sonderlich an ihrer Lachkunst eingebüßt haben. Sogar der Humor, der tränenfeuchte Scherz, ist den Franzosen nicht ganz fremd, und zwar gehören die beiden hervorragendsten Träger dieser kostbaren Gabe gerade dem 19. Jahrhundert an: Tillier und Daudet.

Zu oberst in der Gunst des Franzosenvolkes steht das Drama. Das künstlerische Theater der christlichen Zeit ist in Frankreich zuerst erblüht. Im Drama sind die Franzosen wenn nicht die tiefsten, so doch die ursprünglichsten geblieben: auf diesem Gebiet verdanken sie dem Auslande so gut wie nichts, denn die Berufung Victor Hugos und der Romantiker auf Shakespeare als ihr Vorbild war nur ein aus völliger Verkennung des Shakespeare-Dramas erklärlicher Irrtum.

Welch ein Theatervolk, das französische! Nichts vermag seine Lust am gespielten Leben zu töten. Die Guillotine sichelt täglich Dutzende von Köpfen nieder; aber dieselbe Menge, die tagüber auf dem Grève-Platz den Hinrichtungen zugeschaut, füllt abends die benachbarten Theater und lacht über Molières Possen oder weint über Diderots Rührstücke. Zu keiner Zeit haben die Franzosen die große Tragödie besessen, die Tragödie eines Äschylos, eines Shakespeare, eines Schiller; sie ahnen bis heute nicht, daß ihnen dieses Höchste der Dichtkunst versagt geblieben. Aber auf jenen dramatischen Gebieten, die dem erhabensten gleich folgen, sind sie ohne Widerrede das erste Volk der Erde. Mehr noch als durch die gelben Bände ihrer Romane, beherrschen sie die Welt durch ihre Schau- nnd Lustspiele. Sie verlangen vom Theater durchaus nicht das, was der idealste deutsche Dichter verlangt hat: daß es sei eine moralische Anstalt im höchsten Wortsinne; daß auf ihm erscheine das

„große, gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt." Ihnen genügt es vollauf, wenn sie sich im Theater gut unterhalten haben, gleichviel ob unter Lachen oder mit Tränen der Rührung über das traurige Ende von Marionetten oder von Hinz und Kunz. In allerneuester Zeit ist die hohe Tragödie vollends in Frankreich ausgestorben.

Ein innigeres Verständnis der französischen Versliteratur ist nicht möglich ohne die Kenntnis einiger Hauptgesetze *französischer Verslehre*.

Entsprechend dem Toncharakter der französischen Sprache ist der Vers überwiegend jambisch. Der reichen Mannigfaltigkeit des Deutschen, des Englischen, aber auch anderer romanischer Sprachen, entbehrt das Französische. Es besitzt z. B. keine reintrochäischen Verse. Ferner entbehrt das Französische des reimlosen, nur durch den Rhythmus gebundenen Verses. Der französische Vers ist gefesselt durch Reim, Silbenzahl und Caesur; er ist aber nicht gefesselt durch die aus einem Versschema sich ergebende Abwechselung von langen und kurzen Silben. Der Ton darf trotz dem Versschema auch auf kurze Silben fallen; die durch das Versschema erforderten langen Silben dürfen fast unbegrenzt in zwei kurze aufgelöst werden. So ist das Schema des Alexandriners mit seinen sechs Hebungen:

∪⊥∪⊥∪⊥∪⊥∪⊥∪⊥

nicht anwendbar auf Verse wie:

Je chante le héros qui régna sur la France;

obgleich dieser Vers nach französischem Rhythmusgefühl richtig gebildet ist. Er ist vielmehr nach folgendem aufgelösten Schema zu lesen:

∪⊥ | ∪∪∪⊥ | ∪∪⊥ | ∪∪⊥ |

Französische Verse dürfen unter keinen Umständen, um des Versschemas willen, gegen die sprachrichtige Betonung gelesen werden. Die Silbenzahl und ein gewisser innerer Rhythmus, besonders aber die Caesur, sichern trotzdem französischen Versen ihren sie von der Prosa deutlich genug abscheidenden Charakter.

Vollends der *Alexandriner*, bisher das wichtigste Versmaß französischer Dichtung, ist ganz und garnicht jenes eintönige Geklapper und Gestampfe, wofür es von deutschen Lesern gehalten wird. Liest man ihn nach der Satz- und Sinn-Betonung, und nur so darf er gelesen werden, dann ist er im Gegenteil eines der wechselreichsten Versmaße, mindestens ebenso mannigfaltig wie der griechische Hexameter. Selbst in der klassischen Zeit, als man sich durch törichte Selbsteinschnürung der Vers-

freiheit beraubt hatte, finden sich wenig Alexandriner, die gelesen werden müssen:

∪ ⊥ | ∪ ⊥ | ∪ ⊥ ‖ ∪ ⊥ | ∪ ⊥ | ∪ ⊥

Eine beliebige Probe mit ihrem Versschema mag zeigen, welches reizvollen Wechsels schon im 17. Jahrhundert der Alexandriner unter den Händen eines Meisters fähig war. — Die Verse im Cid von Corneille (Akt I, Szene 7):

> O rage! ô désespoir! ô vieillesse ennemie!
> N'ai je donc tant vécu que pour cette infamie?
> Et ne suis-je blanchi dans les travaux guerriers
> Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers?

sind wie folgt zu lesen:

∪ ⊥ | ∪ ∪ ∪ ⊥ ‖ ∪ ∪ ⊥ | ∪ ∪ ⊥
∪ ∪ ∪ ⊥ | ∪ ⊥ ‖ ∪ ∪ ⊥ | ∪ ∪ ⊥
∪ ∪ ⊥ | ∪ ∪ ⊥ ‖ ∪ ∪ ∪ ⊥ | ∪ ⊥
∪ ∪ ⊥ | ∪ ⊥ ⊥ ‖ ∪ ⊥ | ⊥ ∪ ∪ ⊥

Man sieht: nicht einer dieser vier Verse gleicht metrisch dem andern.

Die Geschichte des Alexandriners ist eine Geschichte der französischen Verskunst, oder dessen, was nichtdichterische Pedanten dafür ausgaben. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts hatte die französische Dichtung, dem Geiste ihrer Sprache getreu, sich durch keine anderen Gesetze fesseln lassen, als die des rhythmischen und sprachlichen Wohllautes. Erlaubt war, was gefiel. Erlaubt war das Meiste dessen, was auch in guter Prosa nicht als Mißklang empfunden wurde. Man reimte, wie man es der Stimmung des Gedichtes für angemessen hielt: man wechselte ab zwischen männlichen und weiblichen Reimen, aber man versah auch längere Gedichte nur mit männlichen oder nur mit weiblichen Reimen. Als verbotener Hiatus galt nur der übeltönende Hiatus, also das Zusammenstoßen zweier gleicher oder gleichartiger, nicht aber zweier verschiedener Vokale. In jener glücklichen Zeit durfte ein französischer Dichter im Verse noch sagen: tu es; tu as; tu aimes.

Dann kam, genau im Anfang des 17. Jahrhunderts, der Versemacher Malherbe und „änderte das alles"; und was er zu ändern vergessen, das holten die anderen Nichtdichter, namentlich Boileau, nach. Seit jener Zeit, 1600, hat die französische Dichtkunst bis zum Jahre 1830 unter einem Gesetzbuch gelitten, von dessen Sinnlosigkeit ein Deutscher sich kaum einen Begriff macht. In diesem Regelzwange liegt einer der Hauptgründe, warum die französische Dichtung vom 17. bis 19. Jahrhundert mehr einer hübsch ausgeputzten Puppe als einem atmenden

Google

Wesen ähnlich sieht. Wie soll ein Gedicht hoch und frei atmen, wenn man jeden Gedanken in die Zwangsjacke eines, höchstens zweier Verse einschnürt!

Verbot des sogenannten Enjambement (Übergreifens des einen Verses in den andern): so heißt das eherne Gesetz, dem sich die französischen Dichter über zwei Jahrhunderte lang gebeugt haben. Frankreich hatte inzwischen Revolution auf Revolution durchgemacht; aber wehe dem, der an so geheiligten Unsinn rührte wie den, daß nach jedem ersten Vers eine Gedankenruhepause, nach jedem zweiten eine größere Pause eintreten müsse. Nicht vom Versmaß rührt das Geklapper in den Dichtungen von 1830 her, sondern vom Verbote des Enjambement. Bis zum siegreichen Durchbruch der neuen Verskunst der Romantiker waren Verse nicht möglich wie:

> Le rideau de ma voisine
> Se soulève lentement,
> Elle va, je l'imagine,
> Prendre l'air un moment.
>
> (Mussets Übersetzung eines bekannten Goethischen Gedichtes.)

Jene für die französische Dichtung so verhängnisvolle Herrschaft der Kritiker und Regelschmiede über die Dichter, sie die z. B. dem Drama die Zwangsjacke der Einheit des Ortes, die spanischen Stiefel der Einheit des Tages, die Daumenschrauben der falschverstandenen Einheit der Handlung angelegt hat, sie hatte es zuwege gebracht, daß kein dichterischer Gedanke in mehr als 24 Silben ausgedrückt werden durfte. Die meisten Alexandriner der vorromantischen Zeit, sicher aber jeder zweite Alexandriner, schließen mit einer starken Interpunktion. Innerhalb des Verses ist, bis auf den Hiatus, die freie Bewegung gestattet; aber keine rhythmische Brücke führt hinüber von Vers zu Vers, von Verspaar zu Verspaar.

Dazu ein Heer von andern reinweg erfundenen Regeln und Verboten, viele davon noch heute in Kraft. Da sind zunächst die Vorschriften über den Reim, strenger gefaßt und strenger befolgt, als viele wichtige Verbote des Strafgesetzbuchs. Zwar wird nicht bloß für das Auge, sondern auch für das Ohr im Französischen gereimt; aber: ein Wort mit männlichem Auslaut darf nicht reimen auf eines mit weiblichem; — streng genommen gibt es übrigens gar keine weiblichen Auslaute, doch betrachtet man Silben mit stummem e als weiblich. So darf mère auf amer nicht reimen; nicht etwa, weil das m beiden gemeinsam ist, sondern weil mère angeblich weiblichen, amer männlichen Auslaut hat.

Auch discours und jour reimen nicht, trotz dem vollkommenen Gleichklang von ours und our. Warum? Weil eine Regel es verbietet. Mort reimt nicht auf cor, denn — eine Regel verbietet es. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts nämlich wurden die meisten der jetzt stummen Endkonsonanten ausgesprochen, wenn nach ihnen eine Satzpause eintrat. Damals war das Verbot des Reimens von Wörtern wie discours und jour, mort und cor berechtigt. Die Aussprache hat sich geändert, aber die Regel besteht, und allem Anschein nach wird sie noch einige Jahrhunderte weiter bestehen, obgleich kein Dichter noch Grammatiker einen Grund anzugeben weiß.

So darf auch crois nicht reimen auf foi. Das ist doch nun selbst den folgsamen französischen Dichtern zu toll erschienen, und sie haben sich dagegen aufgelehnt. Aber die Regel einfach unbeachtet zu lassen, haben sie nicht gewagt: sie haben sich nur herausgenommen, in solchen Fällen statt crois zu schreiben: croi! — Hector reimt auch nicht auf encore; um den Reim zu ermöglichen, wird encor geschrieben.

Dann gibt es eine Regel, schon über 300 Jahre alt: Endungen reimen nur, wenn ein Konsonant vor dem Vokal mit reimt. Es darf also nicht gereimt werden genoux auf courroux, chemise auf valise. Nach den sehr berechtigten Forderungen aller anderen Literaturvölker an die Echtheit des Reims reimt die Hälfte aller französischen Reimverse überhaupt nicht.

Ein gegen Regelzwang so widerspänstiger Dichter wie Banville hat sich zwar aus diesen wie aus vielen andern modrigen Regeln, nichts gemacht; aber in seinem Petit traité de versification française prangt nach wie vor die für jeden andern als einen Franzosen sinnlose Regel: „Sans consonne d'appui pas de rime!“

Alfred de Musset treibt in der Widmung zu La coupe et les lèvres seinen Spaß mit dieser Regel der Klassiker:

> Gloire aux auteurs nouveaux, qui veulent à la rime
> Une lettre de plus qu'il n'en fallait jadis!
> Bravo! c'est un bon clou de plus à la pensée.

Er hat sich über die strenge Regel gegen den Hiatus weggesetzt, aber nur einmal und — nur zum Spaß. Den Hiatus in dem Verse: „Ah! folle que tu es!“ (aus Namouna) hat er gewiß nur begangen, um gleich darauf scherzen zu können: „J'ai fait un hiatus indigne de pardon.“ Trotz Musset darf noch heute kein Dichter in Frankreich „Du bist,“ — „Du hast,“ — „Du liebst“ im Verse sagen!

Wieder ein Verbot lautet: Du sollst nicht zwei männliche Verse reimlos lassen. — Ein andres: Du sollst nicht drei männliche Verse auf

einander folgen lassen, somit also überhaupt keine durchweg männlichen Strofen von mehr als zwei Versen bauen. — Ein drittes: Eine Strofe von vier Versen darf nicht lauter weibliche Reime enthalten. Welche Fülle wirkungsvoller Strofen geht hierdurch der französischen Dichtung ganz verloren!

Für den Alexandriner hatten die Klassiker noch besondere Folterregeln ersonnen. Vor allen die entsetzliche: Alexandinerstrofen dürfen nur die Reimordnung aa—bb—cc u. s. w. enthalten, d. h. sie müssen einhermarschieren nach Art der Knüttelverse. Diese Regeln zusammen mit jener gegen das Enjambement machen allerdings für ein empfindliches Ohr die Alexandriner-Dichtung bis zu den Romantikern metrisch ungenießbar. Was nützt aller Schwung innerhalb des einzelnen Verses, wenn den Vers an seinem Ende jedesmal ein Hammerschlag trifft und die Reimverschlingung schon mit zwei unmittelbar aufeinander folgenden Versen abgetan ist?

Schiller hat in einem Brief an Goethe (vom 15. Oktober 1799) aus Anlaß der deutschen Bearbeitung des Voltaireschen „Mahomet“, eine feinsinnige Betrachtung über das Wesen des Alexandriners angestellt. Er schreibt vollkommen zutreffend für die Alexandriner des französischen Dramas von Corneille bis zu den Romantikern: „Die Eigenschaft des Alexandriners, sich in zwei gleiche (?) Hälften zu trennen, und die Natur des Reims, aus zwei Alexandrinern ein Kouplet zu machen, bestimmen nicht bloß die ganze Sprache, sie bestimmen auch den ganzen inneren Geist dieser Stücke. Die Charaktere, die Gesinnungen, das Betragen der Personen, alles stellt sich dadurch unter die Regel des Gegensatzes, und wie die Geige des Musikanten die Bewegungen der Tänzer leitet, so auch die zweischenklige Natur des Alexandriners die Bewegungen des Gemüts und die Gedanken. Der Verstand wird ununterbrochen aufgefordert, und jedes Gefühl, jeder Gedanke in diese Form, wie in das Bette des Prokrustes, gezwängt.“

Es ist gar nicht hoch genug anzuschlagen, was in diesem Punkte die französische Verskunst den Romantikern und in allerjüngster Zeit, trotz alledem, auch den „Décadents“ schuldet. Zweihundertdreißig Jahre lang hatte man sich begnügt mit dem Gestampfe der Verse, von denen Musset, der unerbittliche, schrieb: „Comment s'en vont les vers et les bœufs.“ Erst dann fiel es einigen Franzosen ein, zu versuchen, ob nicht ein größerer Wohlklang zu erzielen sei durch eine manigfachere Reimverschlingung, durch eine weniger strenge Sonderung des Verses vom Verse. Um sich den ungeheuren Fortschritt in dieser Beziehung klar zu machen, lese man laut 30 bis 40 Alexandriner irgend eines Dramas von Cor-

neille oder Racine, und gleich darauf Alexandriner wie die in Mussets Namouna:

Celui qui ne sait pas, quand la brise étouffée
Soupire au fond des bois son tendre et long chagrin,
Sortir seul au hazard, chantant quelque refrain,
Plus fou qu'Ophélia de romarin coiffée,
Plus étourdi qu'un page amoureux d'une fée,
Sur son chapeau cassé jouant du tambourin;

Celui qui ne voit pas, dans l'aurore empourprée,
Flotter, les bras ouverts, une ombre idolâtrée;
Celui qni ne sent pas, quand tout est endormi,
Quelque chose qui l'aime errer autour de lui;
Celui qui n'entend pas une voix éplorée
Murmurer dans la source et l'appeler ami; — —

Celui, qni ne sait pas, durant les nuits brûlantes
Qui font pâlir d'amour l'étoile de Vénus,
Se lever en sursaut, sans raison, les pieds nus,
Marcher, prier, pleurer des larmes ruisselantes,
Et devant l'infini joindre des mains tremblantes,
Le cœur plein de pitié pour des maux inconnus;

Que celui-là rature et barbouille à son aise,
Il peut, tant qu'il voudra, rimer à tour de bras,
Ravauder l'oripeau qu'on appelle antithèse,
Et s'en aller ainsi jusqu'au Père Lachaise,
Traînant à ses talons tous les sots d'ici-bas;
Grand homme si l'on veut, mais poëte, non pas!

Das klingt, wie wenn unter dem Kuß der Frühlingsonne die eingefrornen Waldbäche ihre Eisdecke sprengen und schäumend zu Tale rauschen. Von solchen Alexandrinern hat Freiligrath gesungen:

Spring an, mein Wüstenroß aus Alexandria!

Nein, wahrhaftig:

Das ist der Renner nicht, den Boileau gezäumt
Und mit Franzosenwitz geschulet.

Erstes Buch.

Die altfranzösische Literatur.

(9.—15. Jahrhundert).

Erstes Kapitel.

Die ältesten Sprach- und Literaturdenkmäler.

Zwei Jahrtausende reicht die Geschichte der französischen Sprache zurück. Schon mehre Menschenalter vor der Eroberung Galliens durch Caesar hat das Lateinische begonnen, aus den südfranzösischen Küstenstädten und den militärischen Grenzniederlassungen in das keltische Gebiet zwischen der Loire und dem mittelländischen Meere einzudringen. Die vollständige Unterjochung Galliens in den fünfziger Jahren v. Chr. begründete auch die dauernde Herrschaft einer romanischen Sprache in dem bis dahin seit Jahrhunderten von Kelten bewohnten Ländergebiet. Aus dem Latein der soldatischen Eroberer und in ihrem Gefolge des römischen Beamtentums hat sich die früheste Form der Sprache entwickelt, die noch heute, einige keltische Sprachinseln in Nordfrankreich abgerechnet, von den Nachkommen der tapfern Feinde Caesars gesprochen wird.

Die Zwischenglieder der Entwickelungskette von der Eroberung Galliens bis zur ersten echten Urkunde in französischer Sprache sind so spärlich, daß kein Sprachforscher mit Sicherheit zu sagen vermag, wann zuerst Spuren einer französischen Rede im Gegensatz zum gemeinen verderbten Latein sich zeigen. Kaufurkunden und ähnliche Sprachquellen mit französischem Gepräge finden sich reichlich schon im frühen Mittelalter. Auch erste Anzeichen unverkennbar französischer Formen lassen sich schon im 7. und 8. Jahrhundert vielfach ermitteln. Indessen vor dem wichtigsten Beweisstück aus dem Jahr 842 n. Chr. (auf S. 19) gibt es keine zusammenhängende Probe echtfranzösischer Sprache. Daß sie aber schon vorher vom Volke Galliens gesprochen wurde, ist zweifellos: im Jahre 812 schrieb das Konzil von Tours den Geistlichen vor, ihre kirchlichen

Anordnungen den Laien in der Sprache des Volkes kund zu tun, nicht lateinisch.

Doch läge uns auch die ganze durch Jahrhunderte reichende Kette in allen ihren Ringen vor Augen, wer vermöchte an irgend einem bestimmten Punkte zu sagen: hier hört das wenngleich arg verderbte, gänzlich unciceronische Latein auf, hier fängt das Französische an? Eine solche Zeitbestimmung läßt sich für die Entstehung keiner einzigen romanischen Sprache treffen.

Das Latein hat in Frankreich dieselbe sprachbildende Rolle gespielt, wie in den andern sogenannten romanischen Ländern. Die erobernd eindringende römische Soldateska und die ihr folgenden Verwaltungsbeamten, zumal die niederen, darf man sich durchaus nicht im Besitz jenes Lateins vorstellen, daß wir aus den römischen Klassikern gelernt und von dem wir nur zu leicht glauben, daß es unterschiedlos „die Sprache der alten Römer“ gewesen sei. Die angesiedelten Soldaten und ihre Angehörigen, die Kleinkrämer und Schreiber, die im Dienste Roms das bezwungene Gallien in Besitz nahmen, haben ein Latein gesprochen, viel unähnlicher der Sprache Ciceros, als diese der des Ennius oder selbst der „Zwölf Tafeln“. Die Schwierigkeit bei der Zurückleitung des Altfranzösischen auf die lateinische Urquelle liegt in unserer mangelhaften Kenntnis des Sermo vulgaris militarisque, wie der heilige Hieronymus die Sprache des gemeinen Mannes und des Feldlagers nannte.

Jene lateinische Gemeinsprache, die Redesprache im Gegensatz zur Schriftsprache, mischte sich in Frankreich auffallend wenig mit keltischen Bestandteilen. Für die Aussprache ist vielleicht die des u wie ü keltischen Ursprungs. Die Grammatik blieb fast ganz unberührt von keltischen Einflüssen. Zusammensetzungen wie soixante-dix, quatre-vingt, quatre-vingt-dix will man auf keltische Vorbilder zurückführen, schwerlich mit Recht. Dagegen nahm der Wortschatz einen, allerdings sehr bescheidenen, Anteil aus eingebornem Sprachstoff auf. Als Proben dieses keltischen Bestandteils sind zu nennen: bec, bruyère, balai, dru, jambe, petit, pièce, ruche.

Der Abstand zwischen der Kultur der Sieger und der Besiegten entschied in diesem Falle, wie in vielen ähnlichen, über die Herrschaft der beiden Sprachen: die an Zahl hundertfach stärkere Urbevölkerung bequemte sich zum Gebrauch der fremden Sprache, ohne deren Kenntnis weder Rechtsschutz noch Vorwärtskommen unter der Fremdherrschaft möglich war. Die verwilderte, gemeine Soldatensprache der römischen Ansiedler wurde Mode, denn hinter ihr stand die Sprache des Mittelpunktes der Welt, stand die Sprache Roms, und der Mode hat Gallien sich zu allen Zeiten gefügt.

Am schnellsten schlossen sich die gallischen Edelinge in Sprache und

Sitte den römischen Eindringlingen an. Tacitus berichtet, daß gerade die Söhne der gallischen Häuptlinge die lerneifrigsten waren. Die Kaufleute folgten, und eine zweckdienlich geleitete Verlateinerung des Landes durch Schulen, Theater, Volksbelustigungen aller Art brachte in verhältnismäßig kurzer Zeit zuwege, daß ein fast ausschließlich keltisches Land dem romanischen Sprachgeist anheimfiel. Dies ging soweit, daß selbst die Namen berühmter gallischer Städte lateinisch wurden: z. B. aus Bibracte wurde Augustodunum (Autun).

Die große Masse der Bevölkerung sprach freilich das Latein nach, das ihr aus dem Munde der römischen Einwanderer niederen Standes entgegenklang. Aus deren elendem Latein ist somit die Sprache hervorgegangen, die heute die gebildete Welt annähernd so sehr beherrscht, wie zu ihrer Zeit die römische. Indessen, Frankreich darum ein romanisches Land zu nennen, ist nur zulässig, wenn man darunter ein solches versteht, das mit der romanischen Sprache auch die römische Kultur aufgenommen. Dem Blute nach sind die Franzosen ebenso wenig Romanen, wie die Spanier, die Portugiesen, die Rumänen. Das Gerede von der race latine, von den nations sœurs ist Gimpelsang zu politischen Zwecken. Die Franzosen und die obengenannten Völker sind nur insofern verwandt, als sie alle das Joch römischer Fremdherrschaft getragen und Roms Sprache in verderbter Gestalt angenommen haben.

Einen ansehnlichen Bestandteil des französischen Wortschatzes lieferte die deutsche Sprache. Schon zur Zeit der römischen Herrschaft in Gallien finden sich in der lateinischen Gemeinsprache des Landes einzelne germanische Ausdrücke, eingebürgert durch die zahlreichen deutschen Krieger der römischen Legionen. Aber erst seit dem Anfang des 5. Jahrhunderts, also seit dem gewaltigen Eindringen des germanischen Völkerkeils in die römischen Herrschgebiete, nehmen die Einwanderungen germanischer Wortstämme in die sich langsam entwickelnde französische Sprache so zu, daß sie einen schwerwiegenden Teil des Wortvorrates ausmachen. Diez berechnet das Deutsche im französischen Wortschatz auf ungefähr 800 Wurzelwörter, eher zu niedrig als zu hoch. In neuester Zeit ist wieder ein merkliches Einwandern germanischer, besonders englischer Fremdwörter ins Französische zu verzeichnen. — Nur blieben die germanischen Zutaten im frühesten Mittelalter, wie später bei der Einwanderung der Franken, auf die Grammatik des Französischen ohne nachweisbaren Einfluß. Noch bis auf den heutigen Tag müssen die germanischen Bestandteile, die das Neufranzösische sich fortwährend aneignet, deutsche wie englische, sich mit der Rolle von Fremdwörtern begnügen und sich den französischen Sprachgesetzen in Aussprache wie Abwandlung unterwerfen.

Im Laufe der Zeiten hat das Altfranzösische auch eine Menge griechischer Wörter in sich aufgenommen, teils durch Vermittelung des Lateinischen, teils durch Einfluß der griechischen Kolonie Marseille; doch ist der Anteil des Griechischen nicht annähernd mit dem des Deutschen zu vergleichen. Von griechischen Wörtern im Altfranzösischen, mit Ausschluß der zahlreichen neueren griechischen Kunstausdrücke, zählt Diez nur 24 auf, darunter von den gebräuchlichsten: bourse, moustache, moquer, étouffer. Das niedere Volk hat in Marseille bis ins 5. Jahrhundert n. Chr. fast nur Griechisch gesprochen; die vornehmen Marseiller sprachen aber schon vom 2. Jahrhundert n. Chr. lateinisch.

Die erste Erwähnung einer Sprache, die romanisch, nicht mehr lateinisch war, stammt aus dem Jahre 659; lingua romana heißt diese neue Sprache. Predigende Bischöfe mußten sich vom 7. Jahrhundert ab zum besseren Verständnis dieser Volksprache bedienen.

Der sprachliche Charakter des Französischen, wie er uns schon in den ältesten Proben entgegentritt, ist ein durch und durch lateinischer, romanischer, in höherem Grade als z. B. der des Spanischen, in fast gleichem wie der des Italienischen. In den berühmten **Eidschwüren von Straßburg** aus dem Jahre 842, abgelegt von Ludwig dem Deutschen, Karl dem Kahlen und ihren Kriegern findet sich, außer den deutschen Namen, nicht ein einziges Wort germanischen Ursprungs. Diese Eidschwüre, die ältesten zusammenhängenden Denkmäler der französischen Sprache lauten nach einer Handschrift des Annalenschreibers Nithard aus der Wende des 10. Jahrhunderts zum 11.:

Pro deo amur et pro christian poblo et nostro commun salvament, d'ist di en avant, in quant Deus savir et podir me dunat, si salvarai eo cist meon fradre Karlo et in aiudha et in cadhuna cosa, si cum om per dreit son fradra salvar dift, in o quid il mi altresi fazet; et ab Ludher nul plaid nunquam prindrai qui meon vol cist meon fradre Karle in damno sit.

Zum sprachlichen Verständnis stehe eine wortgetreue, allerdings unklassische lateinische Übersetzung hier, die natürlich nur zeigen soll, aus welchen lateinischen Bestandteilen jenes älteste französische Sprachdenkmal hervorgegangen:

Pro dei amore et pro christiano populo et nostro communi salvamento, de isto die in antea, in quanto deus sapere et posse mihi donat, sic salvabo (eigentlich salvare-habeo) ego ecce-istum meum fratrem Karlum et in adjuto et in quaque una causa, sic quomodo homo per directum suum fratrem salvare debet, in eo quid ille mihi alterum-sic facit; et apud Lotharium (cum Lothario) nullum placitum nunquam prehendam (prehendere-habeo), quid meum velle (me volente) ecce-isti meo fratri Karlo in damno sit.

Pro do amur & xpian poblo & nro comun
saluament. dist di en auant. in quant ds
sauir & podir me dunat. si saluarai eo.
cist meon fradre Karlo. & in ad iudha.
& in cad huna cosa. sicu om p dreit son
fradra saluar dift. In o quid il mi altre
si fazet. Et ab ludher nul plaid nunqua
prindrai qui meon uol cist meon fradre
Karle in damno sit.

Der Gegenschwur der Mannen Karls des Kahlen lautete:

Si Lodhuvigs sagrament, que son fradre Karlo jurat, conservat, et Karlus meos sendra de suo part lo suon franit, si io returnar non l'int pois, ne io ne neuls, cui eo returnar int pois, in nulla aiudha contra Lodhuwig non lui ier —,

was aus folgenden lateinischen Wörtern entstanden ist:

Si Ludovicus sacramentum, quod suo fratri jurat, conservat, et Karlus meus senior (seigneur) de sua parte suum frangit, si ego retornare (avertere) non illum inde possum, nec ego nec nullus, quem ego retornare inde possum, in nullo adjuto contra Ludovicum non illi ero.

Der französische, oder romanische, Wortlaut der Schwüre erweckt die Vermutung, daß die wirklich gesprochene Sprache nicht treu wiedergegeben ist, daß vielmehr ein des Französischen unkundiger deutscher Abschreiber einige ihm unverständliche romanische Formen in lateinische umgewandelt hat.

Im 9. Jahrhundert war die Herrschaft des Französischen als gesprochener Sprache über das Latein in Gallien abgeschlossen. Sie wurde immer fester seit dem Teilungsvertrage von Verdun (843), der Frankreich zu einem von Deutschland unabhängigen Landgebiet machte. Hugo Capet war des Gebrauchs des Lateins unfähig oder tat wenigstens so, und seine schmeichelnden Zeitgenossen lobten ihn, daß er „linguae gallicae facundia peritissimus“, im fertigen Gebrauch der französischen Sprache wohlbewandert gewesen. Nachdem vollends gegen Ende des 10. Jahrhunderts auf einem Konzil der Bischof von Verdun die Versammlung durch eine Rede in französischer Sprache eröffnet und dieser somit auch

die kirchliche Weihe gegeben, war das Schicksal des Lateinischen als Sprache des Volkes besiegelt. Eine neue Sprache war entstanden, und nicht lange währte es, bis sie sich literarisch betätigte.

Das erste Literaturdenkmal des Französischen ist ein Hymnus auf die heilige Eulalia, die sogenannte **Cantilène de Sainte Eulalie** aus dem Ende des 9. Jahrhunderts, von einem unbekannten Dichter; volkstümlich gehalten und stellenweise von rührender Einfalt. Hoffmann von Fallersleben hat sie 1837 entdeckt. Sie lautet:

Buona pulcella fut Eulalia
Bel avret corps, bellezour anima,
Voldrent la veintre li deo inimi.
Voldrent la faire diaule servir.
Elle nont eskoltet les mals conselliers
Quelle deo raneiet chi maent sus en ciel.
Ne por or ned argent ne paramenz,
Por manatce regiel ne preiement,
Niule cose non la pouret omque plcier,
La polle sempre non amast lo deo menestier.
E por o fut presentede Maximiien
Chi rex eret à cels dis sovre pagiens,
Il li enortet, dont lei nonqui chielt,
Qued elle fuiet lo nom crestien.
Ellent adunet lo suon element,
Melz sostendreiet les empedementz,
Quelle perdesse sa virginitet.
Por os furet morte a grant honestet.
Enz en l fou la getterent com arde tost.
Elle colpes non auret, por o nos coist.
Aczo nos voldret concreidre li rex pagiens,
Ad une spede li roveret tolir lo chief.
La domnizelle celle cose non contredist,
Volt lo seule lazsier, si ruovet Krist.
In figure de colomb volat a ciel.
Tuit oram que por nos degnet prier,
Qued avuisset de nos Christus mercit
Post la mort, et a lui nos laist venir
Per souve clementia.

Obgleich dies schon viel französischer als die Straßburger Eidschwüre aussieht, so folge noch eine neufranzösische Übersetzung mit engem Anschluß an den Urtext:

Bonne pucelle fut Eulalie,
Bel avait le corps, plus belle l'âme.
Voulurent la vaincre les ennemis de Dieu,
Voulurent la faire servir le diable.
Elle n'eut écouté les mauvais conseillers
(lui conseillant) de renier Dieu qui habite là-haut dans le ciel,
Ni pour or, ni argent, ni parures,
Par menace du roi, ni prières.
Nulle chose ne la put jamais plier,
La pucelle, à ne pas aimer tonjours le service de Dieu.
Et pour cela elle fut présentée à Maximien,
Qui était roi en ces jours sur les païens,
Il l'exhorte à ce dont jamais il ne lui chaut,
Qu'elle abandonne le nom chrétien.
Elle rassemble toute sa force,
Mieux elle soutiendrait les fers,
Que de perdre sa virginité.
Pour cela celle est morte à grand honneur.
En le feu ils la jetèrent, afin qu'elle brûlât tôt.
Elle n'avait aucune faute, pour cela elle ne brûla pas.
A cela ne voulut pas se fier le roi païen.
Avec une épée il commanda de lui ôter la tête.
La demoiselle ne contredit à cette chose.

Elle veut laisser siècle, si l'ordonne
Christ.
En figure de colombe vola au ciel.
Prions tous que pour nous elle daigne
prier,

Que Christ ait merci de nous
Après la mort et à lui nous laisse
venir
Par sa clémence.

Die sprachliche Verschiedenheit zwischen den beiden ersten Denkmälern ist auffallend, obgleich sie nur etwa 50 Jahre auseinander liegen. Der in den „Eidschwüren", wenigstens in ihrer schriftlich überkommenen Form, noch halb lateinische Charakter der Sprache ist in der Cantilène de Sainte Eulalie zu einem durchaus französischen geworden. So findet sich in den „Eidschwüren" noch kein Artikel, während er in der Eulalia-Hymne vollständig ausgebildet ist. Auch die metrische Form ist sehr merkwürdig: sie zeigt schon annähernd den Charakter der mehr als ein Jahrhundert später entstandenen französischen Heldenlieder, nämlich die Assonanz als dichterisches Bindemittel der einzelnen Verse und das Vorwalten des Hauptverses des altfranzösischen Epos: des jambischen Zehnsilbers.

Nur halb zur französischen Literatur gehört das sogenannte Fragment de Valenciennes aus dem Anfang des 10. Jahrhunderts, eine Homilie über die Geschichte des Propheten Jonas, in lateinischer, mit französischen Brocken durchsetzter Sprache, ohne literarischen Wert.

Während Form und Umfang des Eulalia-Liedes ahnen lassen, daß wir es mit einer volkstümlichen Dichtung zu tun haben, ist die jedenfalls jüngere, dem 10. Jahrhundert zugeschriebene Passion de Christ das Werk eines gelehrten Klerikers, wenn auch zum Vortrag fürs Volk bestimmt. Diese Leidensgeschichte Christi umfaßt 129 Assonanzen-Strofen; von je vier achtsilbigen Versen; die Assonanzen sind sehr ungeschickt durchgeführt und zeigen, daß der Dichter nicht in erster Reihe an den mündlichen Vortrag gedacht hat. Der poetische Wert dieser Passion ist nicht groß; der Verfasser hat in seinen 516 Versen einen Auszug aus den Evangelien geben wollen, wobei sich allerlei Verzerrungen einschlichen. — Hier eine kleine Sprachprobe, die gegen das Eulalia-Lied wiederum wesentliche Fortschritte der Form aufweist:

Hora vos die vera raizun
De Jesu Christi passiun;
Los vos affanz vol remembrar
Per que cest mund tot a salvad.

Trenta tres anz et alques plus
Desque carn pres in terra fu,
Per tot obred que verus deus,
Per tot sosteg que hom carnals.

Der Dichter oder Abschreiber scheint ein Provenzale gewesen zu sein, denn es finden sich mehr südfranzösische Formen als nordfranzösische, so daß man von einer Mischsprache aus beiden reden könnte.

Außerdem besitzen wir aus dem 10. Jahrhundert noch eine **Vie de Saint Léger** (dichterisch wenig wert) und aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts eine **Vie de Saint Alexis**, eine Legende von 625 zehnsilbigen Versen mit einigen schwungvollen und wahrhaft dichterischen Stellen. Sprachlich ist dieses Alexislied schon sehr ähnlich den großen Heldendichtungen des 12. Jahrhunderts.

Es war soeben die Rede von dem Unterschied zwischen nordfranzösischer und südfranzösischer Mundart. Beide, ursprünglich derselben gemeinsamen Quelle entströmt, haben sich weiterhin durchaus selbständig und verschiedenartig entwickelt, sodaß sie nicht nur heute in ihren letzten Ausläufern, dem Neufranzösischen und dem Neuprovenzalischen, zwei Sprachen darstellen, untereinander mindestens so verschieden wie etwa Italienisch und Spanisch, sondern auch schon in ihren ältesten Literaturzeugen ein deutlich voneinander abweichendes Sprachgepräge tragen. Die Langue d'oïl im Norden und die Langue d'oc im Süden, so genannt nach den beiden Wörtern für „ja": oïl und oc, sind seit dem 11. Jahrhundert die Werkzeuge zweier großer Literaturströmungen, die hin und wieder Stoffe und Formen voneinander entlehnen, sich übersetzerisch austauschen, aber nie zu einer Literatureinheit verschmelzen. Nur die Tatsache des gemeinsamen politischen Vaterlandes Frankreich für beide verschiedene Sprachen zwingt jede Darstellung der Entwickelung französischer Literatur, auch die Geschichte der provenzalischen, der langue d'oc-Literatur zu behandeln. Im übrigen ist das Provenzalische mehr als eine Mundart des Französischen, seine Literatur etwas besseres als eine nur geduldete Dialektliteratur.

Außer dem Provenzalischen gibt es in Frankreich noch eine Menge anderer Mundarten; doch hat keine in neuerer Zeit eine literarische Verwertung gefunden. Im Altfranzösischen war das anders; da finden wir, abgesehen vom Provenzalischen, vier deutlich voneinander verschiedene Mundarten des Nordfranzösischen: die der Bourgogne, der Isle-de-France, der Normandie, der Picardie. Gesiegt hat die Mundart der Isle-de-France, die man die „französische" kurzweg nannte: die Sprache von Paris, dem Sitz der Könige Frankreichs. Diese französische Mundart verdrängte seit dem 13. Jahrhundert zunehmend alle andern; ihr endgiltiger Sieg in der Literatur ist aber erst mit dem 15. Jahrhundert besiegelt.

Die dichterische Eignung des Nord- und des Südfranzösischen hat schon in den ältesten literarischen Versuchen jeder der beiden Sprachen ein besonderes Gebiet zugewiesen. Viel mögen zu dieser verschiedenartigen dichterischen Ausbildung die räumlichen Nachbarschaften beigetragen haben: das Nachbarland der Provence war das sangreiche Italien; aus dem an-

grenzenden Deutschland konnte Nordfrankreich überwiegend nur epische Anregungen empfangen. Sieht man von wenigen ganz vereinzelten Ausnahmen ab, so darf man sagen; die langue d'oïl wurde zunächst die Sprache der Epik; die langue d'oc die der Lyrik. Jene, die Sprache Mittel- und Nordfrankreichs mit ihrer Knappheit, Schärfe und Toneinfachheit, erklang im Munde der fahrenden Sänger der Chansons de geste, der altfranzösischen Heldengedichte. Diese, die Sprache Südfrankreichs, vornehmlich der Provence, mit ihrer musikalischen Anlage, ihrem Reichtum namentlich an volltönenden Endungen, diente den zahlreichen Formen lyrischer Dichtung. In Nordfrankreich die etwas reimungelenke, formnüchterne Kunst der Trouvères; in der Provence die meisterhafte Beherrschung aller nur erdenklicher Formen der Lyrik durch die Troubadours.

Zur gestaltenschaffenden Tätigkeit hat sich die alte Poesie der Provence selten zusammengefaßt. Kaum eine größere erzählende Urdichtung ist in ihr zu verzeichnen; die wenigen aufgefundenen provenzalischen Heldengedichte sind keine eigenen Schöpfungen, sondern fast wörtliche Übersetzungen aus der langue d'oïl. Dagegen leisteten die Provenzalen Staunenswertes in künstlichen und gekünstelten Formen. Jahrhunderte hindurch beherrschten sie uneingeschränkt die europäische Lyrik, waren sie die Lehrer anderer Völker im kunstreichen Liebesgesange wie im politischen Liede. Ihnen verdankten die Italiener und Spanier, aber auch die Deutschen, z. B. Walther von der Vogelweide, unleugbar viele wertvolle Anregungen.

Andererseits dehnten die nordfranzösischen Trouvères ihre Herrschaft im Epos über das ganze gebildete Europa aus: kein Kulturland, in dem nicht Bearbeitungen der französischen Chansons de geste, häufig sogar bloße Übersetzungen, zu finden sind. Nur in Deutschland war ihr Einfluß durch das Vorhandensein der beiden großen Nationalgedichte „Nibelungen" und „Gudrun" beschränkt; mit dem Verblassen dieser volkstümlichen Dichtungen ward die Herrschaft der französischen Heldengedichte, namentlich derer aus dem Kreise Karls des Großen und der Graalsage, immer übermächtiger.

Man sieht, die Rolle der französischen Literatur als der tonangebenden für die umwohnenden Völker ist keine erst durch neuere Verhältnisse bedingte, sondern einer der ältesten und stärksten Hebel der Weltliteratur überhaupt.

Zweites Kapitel.

Die altfranzösische Heldendichtung.

Den erhaltenen Handschriften nach sind die ältesten größeren Werke französischer Dichtung sämtlich Heldengedichte. Daraus folgt indessen nicht,

daß sie auch zeitgeschichtlich an der Schwelle französischer Literatur stehen. Das Volkslied, ja auch das Kunstlied mag früher geboren sein; doch wissen wir nichts davon.

Das französische Heldengedicht ist das Erzeugnis eines bestimmten Zeitabschnittes und dessen treues Abbild: der Ritterzeit. Der von einem politischen Mittelpunkt entfernte, fast unabhängige Schloßherr, wenngleich Vasall eines Landesfürsten, war der Schirmer und Herberger des Heldensängers und des Heldensanges. Zur Erheiterung und Zerstreuung des ritterlichen Schloßgebieters und seiner Gäste wurden diese Heldenlieder gesungen, mit lebendiger Stimme, unter Begleitung der dreisaitigen Viola, nicht aus Büchern gelesen. Während eines langen Zeitraumes hat es von jedem Heldengedicht wohl nur soviel Abschriften gegeben, wie es Sänger fand. Die Vermehrung der Handschriften bedeutet das Absterben des Heldengesanges als einer lebendig geübten Kunst, seinen Übergang aus der volkstümlichen Dichtung in die Bücherliteratur.

Vorgetragen, d. h. unter Begleitung der Viola (vielle) gesungen, wurden die Heldengedichte von fahrenden Sängern und Spielleuten, deren altfranzösischer Name joglers (aus lat. joculatores) später zu jougleurs, ja in jongleurs umgewandelt wurde. Die Dichter selbst hießen trouvères (die „Finder“!); zuweilen waren sie wohl auch ihre eigenen joglers. Daß die ganze ältere erzählende französische Dichtung nicht zum Lesen, sondern zum Gesangsvortrag bestimmt war, zeigt der Strofenbau der ältesten Heldengedichte mit seinen Assonanzen und Reimen.

Um die Zeit, da die französische Heldendichtung blühte, 11.—13. Jahrhundert, gab es noch nicht jenes starke, einheitliche, unumschränkte Frankreich, das wir aus der Zeit der späteren Ludwige kennen. Nicht der eine Hof des Königs, sondern die Höfe der Ritter in allen Gauen der „dulce France“ waren die Pflegestätten der nationalen Dichtung. Noch herrschte jenes höchste Verhältnis zwischen Dichter und Volk: daß dieses ohne andere Vermittelung als die Stimme des Dichters das Dichterwerk genießen konnte. Noch brauchte der Dichter nicht nach entlegenen Stoffen zu greifen, sondern konnte anknüpfen an den einen großen Gegenstand, der alle Zuhörer zur Aufmerksamkeit zwang: an den Riesenkampf der ritterlich-feudalen Christenwelt des Abendlandes mit den „Heiden“ im Morgenland: den Muhamedanern.

Die bedeutsamsten alten Heldengedichte der Franzosen behandeln diesen Kampf. Neue Stoffe brachte das keltisch gebliebene nördlichste Frankreich und Britannien, sowie die Beschäftigung mit dem klassischen Altertum, die auch in jener Zeit nicht gänzlich unterbrochen war. In den Epopöen aber von den Kämpfen der Franzosen gegen die Heiden ist die altfranzösische Heldendichtung so gut wie frei von klassischen Er-

innerungen. Das gibt ihr den starken Duft echter Volkstümlichkeit: man bedarf keiner gelehrten Voraussetzungen, um altfranzösische Heldengedichte zu verstehen und zu genießen. Hierin sind sie so national-selbständig, wie die Homerischen Gedichte oder das Nibelungenlied.

Zwei Welten hatten sich berührt, ohne sich zu durchdringen: die christliche und die muhamedanische; zwei Menschengattungen hatten sich kennen gelernt, hatten miteinander gerungen in weltgeschichtlichen Kämpfen, ohne entscheidende Siege davonzutragen. Damals trieb die abendländische, zumal die fränkisch-französische Welt das Studium des Morgenlandes nicht mit Hilfe von Philologie, Ethnographie, Geographie, sondern mit dem Schwert in der Faust und der Lanze im Arm. Je weniger genaue Kenntnis man von den Feinden und ihren Ländern besaß, desto mächtiger konnte sich die Phantasie entfalten.

Und sie war schon lange am Werk gewesen, ehe die uns erhaltenen Handschriften davon melden. Seit den Tagen, da Karl Martel und Wilhelm von Aquitanien den Süden Europas gegen die Einbrüche der Mauren verteidigten, hatte die dichterische Phantasie des Volkes geschäftig gewirkt, bis endlich die Meister der Kunst erschienen und aus den ungefügen Liedern des Volkes das schufen oder umdichteten, was man mit dem Namen der Volksepen bezeichnet. Den Irrtum, als dichte „das Volk" — diese unbestimmte, vielköpfige, überwiegend doch aus Nichtdichtern bestehende Masse — große, kunstreiche Gedichte, den wollen wir nachgerade in die Rumpelkammer zu den vielen andern, gedankenlos nachgesprochenen Redensarten werfen. „Das Volk" hat weder Homers Gedichte, noch das Nibelungenlied, noch die altfranzösischen Heldengedichte geschaffen. Einer oder einige aus dem Volk, deren Namen uns nicht überkommen sind; aber nicht „das" Volk.

Es war alles vorhanden, woraus auch die Heldendichtungen anderwärts Stoff und Gestalten entnommen haben. Wie in Homers Ilias der Kampf zwischen den Griechen Europas und den Barbaren Kleinasiens; wie im Nibelungenlied die Kriege zwischen Germanen und Hunnen den Mittelpunkt oder den Hintergrund der Begebenheit bilden: so im altfranzösischen Heldengedicht die unaufhörlichen Kämpfe erst zwischen den afrikanischen Mauren und den Franzosen, dann zwischen den Sarazenen und der ganzen europäischen Ritterwelt um das Heilige Grab. Man mag darüber streiten, ob das älteste der erhaltenen französischen Heldengedichte, die Chanson de Roland, in seiner jetzigen Form vor oder nach dem ersten Kreuzzug entstanden, — daß es durchweg Kreuzzugsluft atmet, muß jeder Leser fühlen.

Gläubigkeit und zugleich Weltfröhlichkeit sind die starken Züge des französischen Rittertums während der Zeit der Kreuzzüge, die auch die

Blütezeit altfranzösischer Epik war. Der Frauendienst ist daneben ein schwächerer Zug, zumal in Nordfrankreich und in dessen epischer Dichtung. Als das altfranzösische Heldengedicht den Frauen eine einflußreiche Rolle anwies und sich in Liebesgeschichten gefiel, da war es schon vorbei mit der klassischen Zeit des echten Epos.

Das erste große Heldenlied der Franzosen, die Chanson de Roland, zeigt uns einen überraschend schnellen Gang der sprachlichen wie dichterischen Entwicklung. In den weniger als hundert Jahren, die zwischen der Entstehung der Eulaliahymne und der ältesten Fassung des Rolandliedes liegen, hat die Sprache ein festes Gepräge bekommen, ist sie im höchsten Sinne literaturfähig geworden, und hat die poetisch gestaltende Kraft des künstlerischen Geistes Riesenschritte gemacht.

Die **Chansons de geste** (vom lateinischen gesta, z. B. Gesta Francorum, etwa durch „Heldengedichte“ wiederzugeben) sind ausnahmelos geschichtliche Dichtungen oder behandeln Personen und Begebenheiten, die das französische Volk und seine epischen Dichter des 12.—14. Jahrhunderts, die Trouvères, für geschichtliche ansahen. Schon ihre Zahl ist erstaunlich: bis jetzt hat man gegen hundert Heldengedichte aus jenen drei Jahrhunderten entdeckt, darunter solche von 20,000 Versen und mehr. Erwägt man, daß viele dieser Dichtungen uns nur in je einer einzigen Handschrift vorliegen, die zufällig aus dem Schiffbruch der Zeiten gerettet ist, so scheint die Annahme berechtigt, daß die Zahl der Chansons de geste nach mehren Hunderten zu rechnen ist. Die weitaus meisten der bisher bekannten Heldengedichte gehören dem 13. Jahrhundert an, etwa zwei Drittel; eines, das bedeutendste und zugleich älteste, die Chanson de Roland, stammt frühestens aus dem Ende des 11.; der Rest aus dem 12. Jahrhundert.

Und von diesem französischen Volk, das unter allen Kulturvölkern die reichste epische Literatur in Versen aufzuweisen hat, urteilte Voltaire in seiner völligen Unkenntnis der altfranzösischen Dichtungen: „Les Français n'ont pas la tête épique“! — Übrigens gebührt das Verdienst, den Franzosen zuerst den Sinn für alte epische Volksliteratur aufgeschlossen zu haben, einem Deutschen. Immanuel Bekker war es, der im Jahre 1827 den ersten altfranzösischen Text Li Romans de Fierabras, aus einer Handschrift der königlichen Bibliothek zu Berlin herausgab, die provenzalische Übersetzung eines später aufgefundenen nordfranzösischen Heldengedichts gleichen Namens. Seit jener Zeit haben französische Gelehrte mit Deutschen um die Wette ein Epos nach dem andern entdeckt und veröffentlicht.

Man hat zu unterscheiden zwischen den echtfranzösischen Stoffen und den angeeigneten fremden. Die echte Chanson de geste hat fran=

zösische Helden zum Mittelpunkt; an ihrer aller Spitze, mit den anderen durch nahe oder entfernte Familienbande verknüpft, steht Karl der Große. Wir Deutsche mögen noch so berechtigt sein, den Franzosen ihren Charlemagne als Nationalhelden nicht zu gönnen, — den Ruhm dürfen wir ihnen nicht bestreiten, daß sie zuerst unsern Kaiser Karl durch die dichterische Verklärung sich zu eigen gemacht haben. Das Bild Karls des Großen, wie er vor dem geistigen Auge der Deutschen steht: der herrschgewaltige, besonnene, weißbärtige König im Kreise seiner Paladine, — so schmerzlich es sein mag, dies zu bekennen, wahr ist es nun einmal: französische Dichtungen sind die ältesten unter den uns erhaltenen, in denen uns jene erhabenste Kaisergestalt entgegentritt, und erst aus französischen Quellen haben die höfischen deutschen Dichter geschöpft, die vom Kaiser Karl singen. Hat doch selbst Uhland die Anregung zu manchem schönen Gedicht vom Kaiser Karl und von Jung-Roland aus seinen altfranzösischen Forschungen empfangen.

Das älteste französische Kunstwerk der Poesie, die Chanson de Roland, beginnt mit dem Vers:

Charles li Reis, nostre emperere magnes.

Es ist also nicht etwa eine nagelneue Anmaßung der Franzosen, aus dem deutschen König Karl einen französischen Kaiser zu machen.

Schon die alten Dichter unterschieden drei gesonderte Gestes oder Sagenkreise, für Frankreich allein. Die drei Heldengestalten, die inmitten dieser drei Kreise stehen, sind: Karl der Große, — Doon von Mainz, — Garin von Montglane. Eine Chanson de geste (Girard de Viane) sagt darüber:

N'ot (ent) que trois gestes en France la garnie:
Dou Roi de France est la plus seignorie:
Et l'autre après, bien est droit que vus die,
Est de Doon à la barbe florie. —
La tierce geste —
Fust de Garin de Montglaine au vis (visage) fier.

Zwischen diesen drei Sagenkreisen besteht ein geschichtlicher oder ein phantastischer, von den Dichtern der Heldengedichte sorgfältig hervorgehobener Zusammenhang, der immer auf Karl den Großen zurückführt. Durch diese Blutsverwandschaft erhält das Wort Gesta seine Nebenbedeutung, die im Spätlateinischen „Heldenchronik“, auch „Heldenfamilie“ ist. Gesta kommt daher auch als weibliches Hauptwort vor.

Ursprünglich sind wohl nur die Hauptträger der Geste, also die drei obengenannten Helden, episch besungen worden. Aber die dichtungsfrohe Wißbegier der Zuhörer trieb die Dichter dazu, neue Stoffe und Gestalten, wiewohl immer aus der Familie oder der Umgebung eines

der Hauptthelden, zum Gegenstand neuer Epopöen zu machen. Es ging damit in Frankreich ähnlich, wie zweitausend Jahre früher in der griechischen Welt: aus dem Kern einer allbekannten Dichtung — in Griechenland aus der Ilias, in Frankreich aus dem Rolandslied oder sonst einem Heldenlied aus Karls des Großen Kreise — entsproßten zahlreiche Seitenschößlinge, bis ein ganzer Cyklus, ein Sagenkreis entstanden war. Es hat in Frankreich „Cykliker“ gegeben, wie einst in Griechenland nach Homer. Da wurden die Väter und Söhne der Helden, dann die Großväter und Enkel besungen, und so ist es gekommen, daß wir heute für jeden der drei Hauptcyklen des „Karl-Kreises“ über ein Dutzend Chansons de geste besitzen.

Mit dem karolingischen Kreise ist aber die altfranzösische Epik noch lange nicht erschöpft. Sie bereicherte sich durch den keltischen Sagenkreis um König Arthur, von dessen Tafelrunde-Helden fast jeder zur Hauptperson eines besonderen Epos gemacht wurde.

Endlich kam, durch halbgelehrte Dichter, der klassische Sagenkreis hinzu: Rom, Griechenland, Troja, — Alexander der Große und die Seinen.

Auch von dieser Dreiteilung der Dichtungstoffe hatten sich die altrömischen Epiker Rechenschaft gegeben. In der Chanson des Saisnes, dem Liede von den Sachsen, heißt es darüber kritisch sehr treffend:

> Li conte de Bretagne sont et vain et plaisant;
> Cil de Rome sont sage et de sens apparent;
> Cil de France sont voir (vrais) chascun jour aprenant.

„Cil (ceux) de France“ nennt der Dichter die Epen des karolingischen Sagenkreises im Gegensatz zu den fremdartigen bretonischen und römischen Stoffen. Und er rühmt ihnen nach zum Unterschied von den anderen: sie seien wahr befunden. In der Tat: die meisten und die besten Heldengedichte aus Karls des Großen Kreise beruhen auf irgendeinem noch so geringfügigen geschichtlichen Ereignis. Die Chanson de Roland sowohl, wie das ergreifende Heldenlied Aliscans knüpfen an wahre Begebenheiten an: beide an die Feldzüge der christlichen Welt im 7. und 8. Jahrhundert gegen die heidnischen Basken und Sarazenen Spaniens.

In den Heldengedichten des karolingischen Sagenkreises weht durchweg ein christlicher Hauch; ein streng gläubiger, doch kein pfäffischer. Man darf mit Sicherheit annehmen, daß Krieger, nicht Priester die Dichter der Chansons de geste des Karl-Kreises waren. In den ältesten Epen dieses Kreises, besonders im Rolandsliede, herrscht ein starres, rauhes Heldentum vor. Nur sehr beiläufig werden weibliche Gestalten in die Dichtung einbezogen. Von jenem Anmutglanz, der selbst in der lanzen-

klirrenden Ilias von einigen Frauengestalten verklärend auf die erzgepanzerten Helden fällt, ist in dem ältesten Epos Frankreichs kaum irgend etwas zu spüren.

Auch wo das Wunderwesen in den Heldengedichten des Karl-Kreises mitspielt, ist es strengchristlich. Das lustige Wundertreiben mit Feen und sonstigem romantischen Zubehör ist nicht aus dem fränkischen, sondern aus dem keltischen Frankreich der altfranzösischen Poesie erwachsen.

Der innerste Gehalt der altfranzösischen Heldengedichte des karolingischen Kreises ist unverkennbar germanisch. Der begeisterte französische Erforscher dieser Epik, Léon Gautier, schreibt in seinem berühmten Werk Les épopées françaises: „Was in den Chansons de geste an Gedankeninhalt nicht christlich ist, das ist germanisch." Die Helden der karolingischen Epen sind Franzosen gewordene Franken. Der Inhalt: Krieg und immer Krieg; aber ein guter, ein gottgefälliger Krieg, zur Bekehrung oder, wenn es nicht anders sein kann, zur Ausrottung der Heiden. Die größten Nationalgedichte der Deutschen wie der Franzosen melden übereinstimmend von wenig anderem als „von Helden wert der Ehren, von großer Kühnheit, von wackrer Recken Streiten."

Auch die gesellschaftlichen und staatlichen Verhältnisse in der Chanson de Roland und allen älteren Heldengedichten der Franzosen sind ausschließlich deutsch. Das Königtum darin ist kein schrankenloses, sondern nach deutschem Urbrauch umgibt ein Rat freier Männer warnend und ratend, lobend und tadelnd den König. Die Lehensmannen des Königs wahren eifersüchtig ihre Unabhängigkeit (so in Renaud de Montauban und Ogier le Danois), woher unendliche Kriege des Königs gegen die rebellischen Vasallen des Reichs. Da finden wir alle Hilfsmittel alten deutschen Rechtes: die Folter, die Zweikämpfe als Gottesgerichte, die Ritter, die als Bürgen für die Ehre der Freunde und Angehörigen kämpfen, und viele ähnliche altdeutsche Eigentümlichkeiten. — Übrigens heißen im Rolandslied die Franzosen noch abwechselnd bald „Francs" bald „Franceis".

Der poetische Wert der besseren altfranzösischen Heldengedichte beruht in ihrer unübertrefflichen Einfalt und Frische bei aller üppig die Stoffe umrankenden Phantasie. Neben Zügen von höchster Tragik finden wir eine urgesunde, oft schalkhafte Derbheit. Die Handlung steht selten lange still, alles strotzt von dramatischer Bewegung. An Reichtum des Unterhaltungstoffes nehmen es wenige neuere Romane mit jenen 700 Jahre alten Dichtungen auf. Man lese z. B. den leicht verständlichen Huon de Bordeaux, die Urdichtung zum Oberon, um sich von der staunenswerten Erfindungsgabe jener alten Ependichter einen Begriff zu machen. Die Charakterschilderung in den Chansons de geste

ist allerdings nicht sehr scharf; die Helden, selbst innerhalb eines und desselben Gedichtes, sehen einander zum Verwechseln ähnlich; nicht minder die Heldinnen mit ihrer starken Liebebedürftigkeit. Auch stören die erzählerischen Wiederholungen; aber diese fallen vielleicht weniger den eigentlichen Dichtern als den vortragenden Sängern, den Jougleurs, oder gar den späteren Bearbeitern und Abschreibern zur Last. Im Allgemeinen läßt sich feststellen: je älter die Chansons de geste, desto straffer, einfacher und dichterisch wertvoller; je jünger, desto schablonenhafter, breiter und reizloser.

Die Darstellungskunst ist, im Vergleich mit den Homerischen Gedichten, aber selbst mit dem Nibelungenliede, recht schwach, besonders in den Chansons de geste des karolingischen Kreises. Entweder ganz schlichte Erzählung oder, zur Zeit des Verfalls der Epik, eine überwuchernde Fülle fabelhafter Begebnisse. Gewisse Einzelheiten des Vortrags erinnern auffallend an die epischen Mittel Homers, weniger an die im Nibelungenlied. In den Chansons de geste finden sich z. B. die aus Homer so bekannten stehenden Beiwörter für die handelnden Personen.

Die äußere Form der altfranzösischen Heldengedichte ist überaus einfach, fast dürftig. Die ältesten von ihnen bestehen aus zehn- bis elfsilbigen jambischen Versen (also dem Dramenvers Shakespeares und Schillers), die nicht durch den Reim, sondern durch den Gleichklang (Assonanz) des Vokals der letzten Silbe zusammengehalten werden. Solange die Dichtungen gesungen wurden, genügte die Assonanz; ihre spätere Ersetzung durch den Vollreim, etwa vom 14. Jahrhundert, bezeichnet den Anfang der Leseliteratur.

Der zehnsilbige jambische Vers, mit der Caesur meist nach der vierten betonten Silbe, reicht für Frankreich bis ins 11. Jahrhundert zurück. Er findet sich schon in dem „Alexisliede" (vgl. S. 23) und ist auch der älteste französische Dramenvers, wie das „Spiel von den klugen und törichten Jungfrauen" beweist. Ungefähr die Hälfte aller karolingischen Chansons de geste ist in diesem Vers geschrieben; die andere Hälfte in zwölfsilbigen Jambenversen, also Alexandrinern. In einigen Dichtungen wechseln Couplets zehnsilbiger mit solchen zwölfsilbiger Verse ab.

Ein Couplet (provenzalisch: Copla), auch Laisse (das deutsche Leich, mit dem es aber nicht sprachverwandt), ist die Zusammenfassung mehrer gleichartiger Verse durch die Assonanz. Diese Assonanz wird, oft bis zur Erschöpfung, durch 50 und mehr Verse durchgeführt. Ja, es gibt Laisses mit mehren hundert Versen gleicher Assonanz. Am Schlusse mancher Laisses findet sich ein kürzerer Vers ohne Assonanz als Ruhepunkt.

Google

Der Alexandriner ist zwar jüngeren Ursprungs als der jambische Zehnsilber, doch reicht auch er bis in das 12. Jahrhundert zurück. Seinen Namen hat dieser Lieblingsvers der französischen Dichtung von dem „Alexanderliede" der beiden Dichter Alexandre de Bernay und Lambert-li-Tort aus dem 12. Jahrhundert. Doch halten französische Gelehrte das Heldengedicht von der „Reise Karls des Großen nach Jerusalem", in dem sich schon der Alexandriner findet, für noch älter. Vom 13. Jahrhundert an beginnt der Alexandriner den Zehnsilber im Epos zu verdrängen.

Das an Phantasie ärmste, aber dennoch an echt poetischen Schönheiten reichste von allen französischen Heldengedichten ist die **Chanson de Roland.** In Stoff und Sprache von ergreifender Schlichtheit, in den Charakteren kräftig bis zum Berserkerhaften, dabei mit allen Eigenschaften eines wahrhaften Volksepos geschmückt, wie die Ilias und das Nibelungenlied, gehört die Chanson de Roland zu den wertvollsten Kleinodien alter Literatur. Wer beim Studium einer Literatur sich ausschließlich nach dem bleibenden dichterischen Wert, nicht nach dem philologischen Reiz der Werke richtet, braucht aus der ganzen altfranzösischen Literatur kaum viel anderes als die Chanson de Roland zu lesen. Sie ist in der erhaltenen Form um ein halbes Jahrhundert früher entstanden als das Nibelungenlied, etwa in dem Zeitraum zwischen der Eroberung Englands durch Wilhelm von der Normandie und dem ersten Kreuzzug, also zwischen 1066 und 1095, reicht aber mit ihren Anfängen jedenfalls noch weiter zurück. An einer Stelle des normannischen Heldengedichts Roman de Rou heißt es von dem ritterlichen, auch durch Uhlands Balladen bekannten Trouvère Taillefer, der den Normannen in der Entscheidungsschlacht bei Hastings singend und harfespielend voraufreitet:

Taillefer, qui moult bien cantoit,
Sor un cheval qui tost (schnell) aloit,
Devant as eux s'en aloit cantant
De Carleman (Charlemagne) et de Rolant,
Et d'Olivier et des vassaux
Qui moururent à Raincevaux.

Mag es sich auch damals noch nicht um die uns heute vorliegende abgeschlossene Dichtung des Rolandsliedes gehandelt haben, so beweist diese Stelle doch, daß schon um die Zeit der normannischen Eroberung Englands Lieder über Rolands Tod bei Ronceval umgingen. Aus der Vereinigung und Erweiterung solcher einzelnen Lieder durch einen

geschickten dichterischen Bearbeiter ist dann vielleicht später das Rolandslied entstanden, in ähnlicher Weise, wie die Forschung dies für die Ilias und das Nibelungenlied nachzuweisen versucht hat.

Als Verfasser des Rolandsliedes gilt ein sonst gänzlich unbekannter Turold; wenigstens hat man aus dem letzten Vers des Gedichtes: „Ci falt la geste que Turoldus declinet" dies schließen zu dürfen geglaubt. Da aber die Bedeutung des Wortes declinet (beendet) es im Zweifel läßt, ob der Dichter, der Sänger (Jougleur) oder nur der Verfertiger der einzigen erhaltenen echten Handschrift (jetzt in Oxford) von der „Beendigung" seiner Arbeit spricht, so wäre es voreilig, ohne weiteres von Turold, einem normannischen Namen, als dem „Dichter des Rolandliedes" zu sprechen.

In seiner jetzigen Fassung macht das Rolandslied an vielen Stellen den Eindruck der Bearbeitung: Erweiterung eines ursprünglich einfacheren kürzeren Gedichtes, das verloren gegangen ist.

Wenn Kürze ein Vorzug ist, so besitzt ihn das Rolandslied auch in der jetzigen Form vor den griechischen und deutschen Heldengedichten. Es hat nur 4002 Verse, eingeteilt in 292 Laisses von durchschnittlich je 15 zehnsilbigen Versen; die Ilias ist fünfmal, die Odyssee dreimal, das Nibelungenlied doppelt so umfangreich. Dabei ein Inhalt von eindrucksvoller Einfachheit und Gedrungenheit, fast ohne Nebenhandlungen, deren die französischen Volksepen sonst so viele enthalten; ohne Bilderschmuck: in dem ganzen Rolandslied findet sich nur ein einziges Gleichnis.

Geschrieben ist das Rolandslied in normannischer Mundart.

Es ruht auf einer wirklichen, von dem Geschichtschreiber Karls des Großen, Eginhard, erzählten Begebenheit, die für die Weltgeschichte von keiner großen Bedeutung gewesen, auf die dichterische Einbildung aber des zunächst beteiligten französischen Volkes einen tiefen Eindruck gemacht haben muß: der Niederlage der Nachhut Karls des Großen durch die kriegerischen Pyrenäenstämme der Basken beim Rückzuge aus Nordspanien und dem Tode des „Markgrafen" Ruotland, des Befehlshabers jener Nachhut, samt seinem ganzen Heere im Tal von Ronceval (778). Das Tal führt noch heute den gleichen Namen.

In kurzen Worten ist der Inhalt folgender. Kaiser Karl hat ganz Spanien erobert, will es verlassen und bestellt seinen Neffen Roland, den Markgrafen der Bretagne, mit 10000 Frankenrittern als schützende Nachhut. Der Verräter Ganelon beschließt, aus Rache für vermeintliche ihm widerfahrene Zurücksetzung, den Untergang der Zehntausend mitsamt Roland, seinem Stiefsohn, und verkauft, als Gesandter des Kaisers an den „Sultan", das Leben seiner Landsleute an die Sarazenen. Diese

fallen in den Engpässen von Ronceval über die arglosen Franken her und töten sie nach hartnäckigem Widerstande bis auf den letzten Mann. Roland selbst stirbt, nachdem er sein Horn mit übermenschlicher Kraft geblasen — leider zu spät —, um den Kaiser Karl herbeizurufen. Dieser eilt zurück, findet die Toten, rächt sie an den Sarazenen, kehrt dann trauernd nach Aachen heim und straft den Verräter Ganelon.

Die Ähnlichkeit des Grundgedankens mit dem des Nibelungenliedes ist auffallend: auch in dem deutschen Heldenliede schildert der erste Teil den Verrat an dem Helden und dessen Tod, der zweite die Rache an den Verrätern.

Ungleich den meisten andern Chansons de geste, die mit einer Ansprache an die Zuhörer und mit der Aufforderung zur Aufmerksamkeit beginnen, hebt die Chanson de Roland in schlichtester Einfachheit an:

> Der König Karl, der kaiserliche Held,
> Sieben volle Jahre schon in Spanien weilte;
> Bis an das Meer hat er das Land bezwungen,
> Da war kein Schloß, das vor ihm Stand gehalten,
> Nicht Stadt noch Burgen, die er nicht gebrochen. —
> Nur Saragossa trotzt ihm, hoch auf Bergen,
> Darin Marsilius, der Gott nicht ehrt,
> Der Mahom dient, zu falschen Götzen betet:
> Drum schützt ihn nichts vorm Nahen des Verderbens.
> (Deutsch von E. E.)

Als Sprachprobe stehe hier diese erste Laisse in der Ursprache:

> Charles li Reis, nostre emperere magnes,
> Set anz tuz pleins ad estet en Espaigne,
> Tresqu' en la mer cunquist la tere altaigne.
> N'i ad castel ki devant lui remaignet;
> Murs ne citet n'i est remés à fraindre
> Fors Sarraguce, k'est en une muntaigne.
> Li Reis Marsilies la tient, ki Deu nen aimet,
> Mahummet sert e Apollon reclaimet;
> Ne s' poet guarder que mals ne li ataignet.

Ebenso knapp und bündig schließt das Heldengedicht: ein Engel erscheint Karl dem Großen mit dem Auftrage von Gott, nach Syrien zu ziehen und den Christen dort gegen die Heiden beizustehen; aber der kampfesmüde Karl ruft:

> „Deus! dist li reis, si penuse (peineuse) est ma vie!"
> Pluret des oilz (Pleure des yeux), sa barbe blanche tiret.

Und damit ist das Gedicht zu Ende. —

An Glanzstellen des Heldenliedes seien hervorgehoben: die Mahnung Oliviers, des bedächtigen Freundes Rolands, das Horn zu blasen, um Karl herbeizurufen, und Rolands trotzige Weigerung; — die Rede des streitbaren Erzbischofs Turpin hoch zu Roß an die Frankenritter vor dem Entscheidungskampfe; — die Schilderung der Trauer der Natur um Rolands letzte Stunde; — das Blasen des wunderbaren Hornes Olifant in der höchsten Verzweiflung; — Rolands Gang übers Schlachtfeld, um die Paladine Karls zu sammeln und sie tot dem Erzbischof Turpin zur letzten Einsegnung zuzutragen; — endlich Rolands Sterbestunde selbst. Hier erreicht die Dichtung ihren Höhepunkt und hält dem Vergleich mit den berühmtesten Stellen der Ilias und des Nibelungenliedes nicht unrühmlich Stand. Der Leser urteile selbst.

Als Roland aus langer Ohnmacht todeswund erwacht, sieht er sich auf dem weiten Leichenfelde als den einzigen noch lebenden. Er fühlt, es geht zu Ende. Horn Olifant und Schwert Durendart in den Händen schreitet er unter Schmerzen einen Hügel hinan, wo unter zwei Laubbäumen eine Marmorstufe zu Tage tritt. Da fällt er ins grüne Gras, langsam senkt sich der Tod auf ihn. Am meisten schmerzt es den Helden, daß die gute Klinge, mit der er so manche Schlacht für seinen König und Herrn ausgefochten, vielleicht in unwürdige Hände falle. Machtvoll schlägt er mit dem Durendart in den Marmor: die Funken sprühen, der Marmor stäubt umher, doch unversehrt erglänzt Durendart im Strahl der scheidenden Abendsonne:

Ço sent Rollanz que la mort l'entreprend:
Jus de la teste sur le coer li descent.
Desuz un pin i est alez curant,
Sur l'herbe verte s'i est culchiet adenz;
Desuz lui met s'espée e l'olifant.
Turnat sa teste vers la paiene gent:
Pur ço l'ad fait que il voelt veirement
Que Charles dist e trestute sa gent:
„Li gentilz quens — qu'il fut morz cunquerant." — —

Da merkt Roland, ihn übermannt der Tod,
Vom Haupte steigt er ihm aufs Herz herab,
Da geht er eilends untern Fichtenbaum
Und legt sich nieder in das grüne Gras
Und unter sich sein Schwert und Olifant,
Das Haupt gewendet nach dem Heidenvolke, —
So tat der Graf, dieweil sein Herz sich wünschte,
Daß Karl und alle seine Mannen sagten:
„Der edle Held — er siegte noch im Tode!" — —

Graf Roland unter einer Fichte lag,
Das Angesicht nach Spanien hingewandt,

Gar mancher Dinge kam ihm die Erinnerung:
Der vielen Länder, die der Held erobert,
Des süßen Frankreichs, seiner Stammessippen,
Des großen Königs Karl, der ihn erzogen;
Nicht kann er's wehren, daß er weint und seufzt.
Doch seiner selbst will er auch nicht vergessen,
Er schlägt das Kreuz und fleht zu Gott um Gnade:
„Du wahrer Vater, der Du nie getrogen,
Der Lazarus vom Tode auferweckt,
Der Daniel von den Löwen hast gerettet,
Aus allen Nöten rette meine Seele,
Und von den Sünden, die ich tat im Leben!"
Den rechten Handschuh hebt er auf zu Gott,
Den nahm ihm aus der Hand Sankt Gabriel.

Die Engel steigen nieder und tragen seine Seele ins Paradies. — Damit schließt der erste, größere Teil des Rolandsliedes.

Der zweite Teil, Karls Rache an den Heiden und Bestrafung Ganelons, fügt sich unmittelbar daran. Beide Teile aber bilden, durch Form, Inhalt und Sprache innig verbunden, ein zusammenhängendes Ganzes; nur daß in diesem zweiten Teil die Greisengestalt des ergrimmten Kaisers mehr in den Vordergrund tritt.

Über Ganelons Schicksal entscheidet ein Gottesgericht: der Verräter wird qualvoll von vier Rossen zerrissen; dreißig seiner Anverwandten, die für seine Ehre gebürgt, werden aufgehängt. Erst nach all den übermenschlichen Mühsalen der letzten Tage gönnt Kaiser Karl sich wieder eine Nacht der Ruhe:

Der Tag verging, es dämmerte die Nacht,
Der Kaiser schläft in dem gewölbten Zimmer.
Da spricht Sankt Gabriel, von Gott gesandt —

und nun folgt die Aufforderung zum Zuge nach Syrien und Karls Klage über die Ruhelosigkeit seines Lebens. — Damit schließt das Rolandslied.

Eine gewisse Eintönigkeit, eine unwandelbare Steifheit der Personen und der Sprache sind nicht wegzuleugnen. Dennoch hat das Rolandslied eine solche Fülle von Schönheiten allerersten Ranges aufzuweisen, daß die Maßregel der französischen Unterrichtsverwaltung begreiflich ist, die es zum Pflichtgegenstand der oberen Lyceumklassen gemacht hat.

Es ist eine durchweg ernste Dichtung, ernster selbst als Ilias und Nibelungenlied. Kein einziges Scherzwort in dem ganzen Liede. Nur da, wo Ganelon gefesselt wird, erzählt der Dichter von blutigen Prügeln, die ihm die Umstehenden versetzen, — ein grimmes Scherzen.

Und wie schwillt das Herz der Helden im Rolandslied von Vaterlandsliebe! Frankreich keine Schande machen! — das ist das immer

E n sun visage sa culur ad perdue.
D edevant lui ad une pre byse.
X colps i fiert par doel e par rancune.
C ruist li acers ne freint ne s'esgruignet
E dist li quens sainte marie aiue.
E durendal bone si mare fustes.
Q uant io me pd de vos n'en ai mais cure
T antes batailles en camp en ai vencues
E tantes teres larges escumbatues
Q ue carles tient ki la barbe ad canue.
N e vos ait hume ki p altre fuiet.
M ult bon vassal vos ad lung tens tenue
I amais n'ert tel en france la solue.
R olt ferit el perrun de sardonie
C ruist li acers ne briset ne n'esgrunie.
Q uant il co vit que n'en pout mie freindre
A sei meisme la cumencet a pleindre
E durendal cum es bele e clere e blanche.
C untre soleill si luises e reflambes
Carles esteit es valz de moriane
Q uant deus del cel li mandat par sun angle
Q u'il te dunast a un cunte cataignie
D unc la me ceinst li gentilz reis li magnes
I o l'en cunquis anjou e bretaigne
S i l'en cunquis e peitou e le maine
I o l'en cunquis normendie la franche
S i l'en cunquis provence e equitaigne
E lumbardie e trestute romaine

Eine Seite der Oxforder Handschrift der Chanson de Roland.

wiederkehrende Feldgeschrei, und mit dem Gedanken an die dulce France im Herzen und auf den Lippen sterben die Kämpen. Von dergleichen ist im Nibelungenlied wenig zu spüren.

Die erste Ausgabe nach der Oxforder Handschrift wurde 1837 veranstaltet durch Fr. Michel. Seitdem ist Ausgabe der Ausgabe gefolgt, darunter die besten von Deutschen: Theodor Müller und Stengel. Für deutsche Leser, die sich mit der Urschrift ohne zu große Mühe bekannt machen möchten, sei die vortreffliche Ausgabe Léon Gautiers, mit gegenüberstehender neufranzösischer Übersetzung und mit einem Wörterbuch, empfohlen. Eine brauchbare deutsche Übersetzung im Versmaß des Chanson hat Wilhelm Hertz geliefert.

Wie stark das Rolandslied auf die mittelhochdeutsche höfische Heldendichtung einwirkt, das zeigt jede deutsche Literaturgeschichte. Die älteste Umdichtung ins Deutsche rührt her vom „Pfaffen Konrad." Sein Ruolantes Liet (zuerst durch W. Grimm 1838 herausgegeben) beruht überwiegend auf einer französischen Urdichtung. Es ist aber nicht ausgemacht, ob ihm nicht eine noch ältere französische Fassung zugrunde gelegen, als die Chanson de Roland. Beruft sich ja diese selbst an einigen Stellen auf eine noch ältere Geste, aus der sie geschöpft habe. Konrads Übersetzung rührt etwa aus dem Jahre 1130 her, ist also zwei Menschenalter jünger als das französische Gedicht. Sie muß sich in deutschen Landen einer besonderen Beliebtheit erfreut haben: Zeugen dafür die zahlreichen Bearbeitungen, die auf Konrads Umdichtung folgten. Die bekannteste darunter ist Strickers „Karl". — Später ging die französische Dichtung in alle europäische Sprachen über; es gibt sogar eine Umdichtung ins Isländische aus dem späten Mittelalter.

An dichterischem Wert dem Rolandsliede am nächsten, aber nach einem weiten Zwischenraum, steht unter den Chansons de geste des karolingischen Kreises das Epos **Aliscans.** Der Held dieses Schlachtenliedes ist Wilhelm von Aquitanien (oder von Orange), der bei Aliscans, zwischen Carcassonne und Narbonne, gegen die Sarazenen kämpfte, zwar besiegt wurde, aber ihnen durch den heldenmütigen Widerstand des Christenheeres solche Furcht einjagte, daß Südfrankreich fortan von ihren Einfällen verschont blieb. — Der jetzige Text stammt aus dem Ende des 12. Jahrhunderts. Er enthält über 7000 Verse; doch deuten störende Längen darauf, daß wir nur die Bearbeitung eines älteren, kürzeren Textes vor uns haben.

Der Anfang ist von einer geradezu majestätischen Kraft, ganz ohne Umschweife:

Es war an jenem Tag des großen Wehs,
Am Tag der Schreckensschlacht bei Aliscans,
Allwo Graf Wilhelm litt den grimmen Schmerz.

Mit dieser kraftvollen Einfachheit ist das erste große Drittel geschrieben; im weiteren Verlauf wird die Darstellung wiederholungsreich und schleppend. Ihren Glanzpunkt erreicht die Dichtung an der Stelle, wo Graf Wilhelm seinem todeswunden Neffen Vivian auf dem blutgetränkten Schlachtfeld die Beichte hört und das Abendmahl gibt. — Aliscans hat Wolfram von Eschenbach für seinen „Willehalm" als Unterlage gedient. Wolfram schreibt Aliscans dem berühmten Crestien de Troyes zu, von dessen Stil es jedoch gänzlich abweicht.

Von den zahlreichen anderen, näher oder weiter zum Sagenkreise Karls des Großen gehörenden Chansons de geste werden hier nur die dichterisch wertvolleren erwähnt; es sind etwa die folgenden. Amis et Amiles (Amicus und Amilius), die Quelle jener im Mittelalter sehr beliebten Erzählung von der Errettung eines Freundes durch das Opferblut der eigenen, alsdann durch ein göttliches Wunder wiederbelebten Kinder. — Berte aus grans piés, die Geschichte der unschuldvollen, verfolgten, aber obsiegenden Mutter Karls des Großen. — Renaut de Montauban, die Quelle der „Vier Haimonskinder". — Doon de Mayence, ein leidlich fesselnd erzählter Liebesroman. — Huon de Bordeaux, eines der spannendsten Heldengedichte, die Quelle aller späteren Oberon-Dichtungen. — Ogier le Danois (der „Holger Danske" der dänischen Sage), der abenteuerreiche Roman eines der Paladine Karls. — Chanson des Saisnes (das Sachsenlied) von Jean Bodel aus Arras behandelt Karls Kriege gegen Wittekind (Guiteclin). — Flore et Blancheflor, die rührende Liebesgeschichte von Bertas Eltern, ein im Mittelalter oft behandelter Stoff, auch in Deutschland mehrfach dichterisch nachgeahmt. — Endlich das possenhafte Heldengedicht Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople, ein deutliches Zeichen des sinkenden Geistes der Heldenepopöe: von dem Augenblick, da man sich über Kaiser Karl, den Mittelpunkt des Volksepos, lustig macht, ist es mit dieser Dichtung vorbei.

Der Sagenkreis um König Arthur, auch der keltische, oder der bretonische genannt, hat seinen noch immer nicht sicher aufgeklärten Ursprung wahrscheinlich im südlichen England, ist aber schon frühzeitig, wohl noch vor Karl dem Großen, auch nach der französischen Bretagne verpflanzt worden. Zwei Stoffkreise sind im bretonischen Epos in einander verwoben: die Sage vom Gral, dem heiligen Gefäß, in dem Joseph von Arimathia nach der Legende Christi Blut unter dem Kreuz

Google

aufgefangen, und die von dem britannischen Stammeshäuptling oder König Arthur mit seiner Tafelrunde. Die Erlangung der Würde des Gralwächtertums liegt den meisten hierher gehörigen Heldengedichten zu Grunde.

Die berühmtesten der bretonischen Epen rühren alle von derselben Dichterhand her: von **Crestien de Troyes** aus der Champagne (2. Hälfte des 12. Jahrhunderts). Sein Name ist den deutschen Dichtern jener Zeit sehr vertraut gewesen, haben ja doch die besten unter ihnen mit vollen Händen aus seinen Werken geschöpft. Von seiner Persönlichkeit wissen wir leider nicht viel mehr, als daß er, wahrscheinlich, aus Troyes stammte. Seine uns erhaltenen Werke sind sämtlich von den deutschen höfischen Dichtern verarbeitet worden. Im Romans dou Chevalier de la Charette wird die Entführung und Befreiung der Königin Genièvre (Ginevra) erzählt. — Den Romans dou Chevalier au Lyon hat Hartmann von Aue in seinem Iwein nachgedichtet. — Erec et Enide, gleichfalls von Hartmann von Aue verdeutscht. — Li romans de Perceval oder Li contes dou Gral ist eine der Quellen des Parzival von Wolfram von Eschenbach.

Crestien selbst steht auf den Schultern eines noch älteren nordfranzösischen Dichters, des Meisters **Wace,** des Verfassers der beiden ältesten Heldengedichte des bretonischen Kreises: Li romans du Brut (um 1155) und Li romans du Rou. Wace ist der älteste poetische Formengeber der Sage von des Königs Arthur Tafelrunde. Beiden Dichtern gemeinsam ist neben der gleichen Form, dem jambischen gereimten Achtfüßer, auch die üppige Phantasie und die Redseligkeit. Die bretonischen Chansons de geste übertreffen an Länge durchschnittlich die karolingischen. In der Sprache und im Versbau leichtflüssiger und kecker, sind sie dennoch ermüdender als die mittelfranzösischen Heldengedichte durch das Geklapper der Schlag auf Schlag reimenden kurzatmigen Verse.

Der innere Gehalt der bretonischen Epen ist dem der karolingischen schroff entgegengesetzt. Hier Christentum und frommer Ritterdienst, Kampf gegen die Heiden, nur selten versüßt durch Liebe schöner Frauen; dort ein buntschimmerndes Gemisch aus Abenteuerei, galantem Frauendienst, Kämpfen gegen Drachen und Riesen. Die bretonischen Epen führen auch nach heutigen Begriffen mit Recht ihren Namen Romans, im Gegensatz zu den karolingischen Chansons. Sie erinnern oft genug an orientalische Märchen, an die Wunderwelt von „Tausend und einer Nacht“, mit ihren verzauberten Wäldern und Gärten, ihren gütigen und zärtlichen Feen, ihren Liebestränken, Schatzhäusern und all dem vergnüglichen Zubehör der Feenmärchen.

An Bedeutung für die mittelalterliche Weltliteratur, besonders

Google

für die Entwickelung der mittelhochdeutschen höfischen Heldendichtung, aber auch für die Verfeinerung und Vertiefung des Gefühlsausdrucks, haben die bretonischen Heldengedichte, namentlich des Crestien de Troyes, kaum ihres Gleichen. Sie brachten in den Stoffumlauf der damaligen Dichterwelt eine Fülle neuer sehr poetischer Gestalten, die ihre Nachwirkungen noch heute nicht ganz eingebüßt haben. Wie sehr auch z. B. Richard Wagner und die Seinen das Deutschnationale seiner musikdramatischen Schöpfungen hervorheben, — die Literaturgeschichte muß nüchtern dazu bemerken, daß viele seiner schönsten Werke aus französisch-keltischen Dichtungen Fabel und Personen entlehnt haben: so „Tristan und Isolde", so „Parsifal" (gesucht und falsch statt „Perceval" oder „Parzival"), so auch „Lohengrin". Durch die bretonischen Heldengedichte kam das Geheimnisvolle, das Ahnungsreiche und darum wahrhaft Romantische in die französische und damit in die europäische Erzählungsliteratur. Der nüchterne, aller Mystik widerstrebende Sinn des französischen Volkes hat allerdings diese Strömung bald überwunden, und sie steht in der Geschichte seiner Literatur einzig da.

Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg und Hartmann von Aue haben nie ein Hehl aus ihren französischen Quellen gemacht. Wolfram freilich scheint sich insofern geirrt zu haben, als er nicht in Crestien de Troyes seinen eigentlichen Vordichter erblickte, sondern seltsamer Weise in einem uns sonst ganz unbekannten Südfranzosen, den er Kyot — provenzalisch Guiot — nennt in der Stelle seines Parzival:

> Kyot ist ein Provenzal,
> Der diese Abenteuer von Parzival
> Heidnisch geschrieben sah, —

wie er auch gegen den Schluß des Parzival auf die Provence als Ursprungsland hinweist:

> Von der Provence in deutsches Land
> Die rechten Mären uns sind gesandt.

Von diesen provenzalischen Bearbeitungen der Artus-Dichtungen, vollends von einem epischen Dichter Guiot aus der Provence, ist uns in französischen alten Quellen nicht berichtet. Wolfram von Eschenbach, der bekanntlich weder lesen noch schreiben konnte, mag sich in dem Verhältnis einer ihm vorgelesenen südfranzösischen Handschrift zu einer nordfranzösischen von Crestien geirrt haben.

Wie sehr namentlich Wolfram von Eschenbach im Banne der französischen Urdichtungen gestanden, hat die Vergleichung seines Parzival

mit dem von Crestien in unzähligen Einzelheiten sonnenklar erwiesen. Sogar eine Menge von Übersetzungsfehlern findet sich bei Wolfram, entstanden durch seine mangelhafte Beherrschung des fremden Grundwerks und seine Unkunde des Lesens. Selbst manche grammatische Eigentümlichkeiten der mittelhochdeutschen Dichtersprache sind erst durch französische Vorbilder aufgekommen, so z. B. die Umschreibung des persönlichen Fürworts mittels „lip“, eine ganz französische Wendung.

Freilich machte sich Deutschland die Lieblingsgestalten dieser fremden Schöpfungen geistig bald so zu eigen, daß sie durchaus wie deutsche erschienen, so vor allen Tristan und Isolde. Noch lange nachdem in Frankreich jene uralten schönen Dichtungen abgeblüht und vergessen waren, haben sie in Deutschland von Dichtergeschlecht zu Dichtergeschlecht immer neue Auferwecker gefunden; so im 19. Jahrhundert vornehmlich in Immermann und Richard Wagner. Und daß Gottfrieds von Straßburg Tristan und Isold glühender, Wolframs von Eschenbach Parzival tiefer sind als ihre französischen Vorbilder, das gestehen selbst kundige und ehrliche französische Literaturforscher zu.

Die Dichtungen des klassischen Sagenkreises waren naturgemäß Erzeugnisse gelehrter Dichter, haben aber gleichwohl bei den Franzosen aller Stände im Mittelalter fast dieselbe Beliebtheit genossen wie die echten Chansons de geste. Im Vordergrunde der Literatur stand während des 12.—14. Jahrhunderts Alexander der Große, den sein Zug nach Indien zu einem romantischen Helden stempelte. Das älteste Alexanderlied hat die schon genannten Dichter (vgl. S. 32) Alexandre de Bernay und Lambert li Tort zu Verfassern. Es ist in zwölfsilbigen jambischen Versen geschrieben und nach dem Versmaß dieses Alexander-Epos erhielt später der berühmte Alexandriner der französischen Dichtkunst seinen Namen. Die wirkliche Geschichte des Mazedonierkönigs liefert zu den über 22,000 Versen dieser Dichtung den geringsten Stoff; das Beiwerk der erfindungsreichen Fabulierer wird zur Hauptsache. Von Zeitfärbung ist keine Rede: es geht in dem Alexanderliede äußerlich her wie in irgend einem Heldengedicht des karolingischen Kreises. Alexander hat seine zwölf Paladine nach dem Vorbilde des Kaisers Karl; in den Händen trägt er die Oriflamme; Turniere finden nach echter mittelalterlicher Rittersitte statt. Dazwischen lebt und webt dieselbe bunte Feenwelt, die man auch in den bretonischen Dichtungen findet. Man übersetzte eben damals die antiken Stoffe ins Feudale; im 17. Jahrhundert übersetzte man sie ins Rokoko. Alexander und Julius Cäsar erhielten in den Dichtungen des 12. Jahrhunderts den Ritterschlag; im 17. Jahrhundert trugen sie die gepuderte Lockenperücke.

Auch das andere berühmte Epos klassischen Stoffes: Li romans

de Troie von Benoist de Sainte-More aus der Touraine, entstanden um 1160, ein ungeheurer Wälzer von über 30,000 achtsilbigen Reimversen, ist durch und durch feudal. Troja ist eine gotische Festung, und die Berennung geschieht nicht nach den Schilderungen Homers, sondern nach dem Ritterbrauch des 12. Jahrhunderts. In diesem Riesengedicht ist beinah die ganze antike Sagengeschichte verarbeitet; auch die Geschichte der Argonauten wird ausführlich erzählt, ebenso das Schicksal der von Troja heimkehrenden griechischen Helden. Aus der ursprünglichen Quelle, aus den Dichtungen Homers, ist dieses Trojalied nicht geschöpft, nicht einmal aus Virgil, vielmehr aus spätlateinischen Bearbeitungen des trojanischen Sagenstoffes.

Ferner gibt es ein Äneaslied, einen Roman de Thèbes, einen Roman de Jules César, einen Octavian u. s. w., u. s. w. Sie zu lesen ist für Nichtgelehrte kein Genuß.

Die mittelhochdeutschen Bearbeiter sind den französischen Dichtern immer dicht auf den Fersen. Veldekes Eneit, des Pfaffen Lamprechts Alexanderlied, Konrads von Würzburg Lied von Troja beweisen, wie auch auf diesem Gebiet Frankreich im Mittelalter für Deutschland Vorbild gewesen.

Sogar die Überlieferung der Odysseus-Sage ward in der altfranzösischen Literatur wieder lebendig, nur daß sie sich ausschließlich auf Südfrankreich, auf das Gebiet der langue d'oc, beschränkt findet. Eine provenzalische Legende erzählt die Sage vom Odysseus unter dem Namen eines Herren von Toulouse, Raymond du Bosquet. Eine eigens erfundene Heilige, Sainte-Foi, vertritt die Stelle der dem göttlichen Dulder freundlich gesinnten Pallas Athene; auch Penelope hat ihren Namen geändert.

Als einen lustigen Seitenschößling der vielverzweigten altfranzösischen Heldendichtung hat man das durch seine weltweite Verbreitung allgemein bekannte Tierepos, den **Roman du Renart**, zu betrachten. Was der Don Quijote des Cervantes in Spanien, wenn auch später und deshalb mit geringerer Kühnheit, zur Vernichtung des unhaltbar gewordenen Ritterwesens getan, das hat dieses Tier-Heldengedicht schon zur Zeit der noch ungebrochenen Kraft des Rittertums mit mutiger, echtgallischer Spottlust gewagt. Der oder die Verfasser des französischen Vorbildes unseres „Reineke Fuchs" sind unbekannt; ein größeres Bruchstück des Gedichtes wird, mit Unrecht, der Dichterin Marie de France (vgl. S. 86) zugeschrieben. Die ersten Anfänge dieses Tierepos reichen weit über die europäischen Sprachgebiete hinaus, schließen sich eng an die orientalische, besonders an die indische Tierfabel an. Wohl möglich daß Äsops

Tierfabeln anregend eingewirkt haben. Die Bräuche der Tiere sind im Roman du Renart ungefähr dieselben, die wir aus manchen Chansons de geste kennen: das stelzbeinige Gebahren der Ritterromane ist ohne wesentliche Änderungen in dieses ungemein unterhaltende Werk herübergenommen. Dazu kommt aber das nichtswürdige Wohlgefallen des Gedichtes an den Schurkereien seines listigen Helden: eine wahre Verklärung der Schändlichkeit, die allenfalls dadurch erträglich gemacht wird, daß Reinekes Feinde von bodenloser Dummheit sind, den König nicht ausgenommen.

Viel gestritten hat man über die Herkunft der ältesten Reineke-Dichtung. Deutsche, französische, niederländische Gelehrte haben ein jeder für sein Vaterland den Ruhm der Hervorbringung beansprucht. Der Stand der Wissenschaft ist zur Stunde dieser. Die allerälteste Form, in der uns das Tierepos vom Renart erhalten ist, gehört sprachlich keinem der genannten Länder an: sie ist lateinisch, stammt aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts und ist wahrscheinlich im südlichen Belgien entstanden. Dann folgt gegen Ende des 12. Jahrhunderts ein deutscher Reinhart, von dem Elsässer Heinrich dem „Glichesäre", endlich ein vlämischer (um 1250) und ein französischer ungefähr aus gleicher Zeit. Indessen, jener deutsche Reinhart ist offenbar nur eine Übersetzung oder Bearbeitung einer älteren französischen Vorlage, denn die Namen der Tiere in der Dichtung des Glichesäre sind fast durchweg französisch. Auch der vlämische Reinaert eines Dichters Willem ist nach dessen Eingeständnis „welschen" Büchern nacherzählt. Die in Deutschland vom Anfang des 16. Jahrhunderts ab allgemein benutzte Fassung des Reineke-Liedes ist eine in Lübeck 1498 gedruckte niederdeutsche Übersetzung der niederländischen Umdichtung.

Auf eine französische Vorlage weist somit alles zurück, was wir an Reineke-Dichtungen besitzen. Französisch durch und durch sind auch der Geist und die Sprache jenes merkwürdigen Werkes, über dessen zersetzende Wirkung auf die Anschauungen der mittelalterlichen Welt einer der besten Kenner der satirischen Dichtung Frankreichs, Lenient, in seinem Buch La satire en France au moyen âge treffend sagt:

Tout ce que le moyen âge a vénéré, pratiqué avec foi, avec amour, pélerinages, croisades, miracles, pieuses légendes, duels judiciaires, confessions, chevalerie, papauté, se retrouve là parodié sans éclat, sans violence, avec une ironie douce et légère, qui n'est pour cela ni moins vive ni moins profonde."

In einer der verschiedenen Fassungen wird am Schlusse, nach Klagen über die allgemeine Verderbtheit, noch die Sittenlehre hinzugefügt, die wir aus Reinekes Leben ziehen sollen:

Prenons vertus et laissons vices,
Pour renardie loiauté,
Et pour orgueil humilité.

Ziemlich ähnlich bei Goethe:

Hochgeehrt ist Reineke nun! — Zur Weisheit bekehre
Bald sich jeder, und meide das Böse, verehre die Tugend!
Dieses ist der Sinn des Gesangs. —

Die große Beliebtheit der ursprünglichen Renart-Dichtung reizte die Nachahmer zu allerlei Umbildungen und Erweiterungen. Aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts gibt es ein in Flandern entstandenes Werk Le couronnement Renart; gegen das Ende des 13. Jahrhunderts entstand in Lille ein Renart le Nouveau; aus Troyes stammt ein Renart le Contrefait vom Anfang des 14. Jahrhunderts.

Drittes Kapitel.

Allegorie. — Satire. — Lehrdichtung.

Der Roman der Rose. — Bibel Guiots. — Die Tierbücher.

Kein Werk, außer dem bewußtermaßen parodistischen Roman du Renart, bezeichnet den Verfall der ritterlichen Heldengedichte handgreiflicher, als der zu seiner Zeit weltberühmte **Roman de la Rose.** Kaum je zuvor hatte ein Werk irgend einer Literatur die Leser so ausschließlich, so leidenschaftlich und so lange Zeit hindurch beschäftigt, ja in Aufregung versetzt, wie dieser allegorische gereimte Roman. Die Franzosen des 13., 14. und 15. Jahrhunderts erblickten in ihm ihre höchste dichterische Leistung. Die Zahl der Handschriften (in der Pariser Bibliothek allein 67), die Menge von Erklärungsversuchen der geklügelten Allegorie, die vielen Streitschriften darüber, der Einfluß auf die zeitgenössische Lyrik: alles beweist, daß der „Roman der Rose“ mehr als ein bloßes literarisches Vergnügen für die Franzosen am Ausgang des Mittelalters war; daß er ihnen vielmehr eine Bibel des Geschmacks, einen poetischen Hausschatz des gesamten damaligen Wissens darstellte. Es half garnichts, daß angesehene Männer gegen den von aller Welt gierig verschlungenen Roman zu Felde zogen; alle Kritik erwies sich, wie fast immer in solchen Fällen, machtlos gegen die an der richtigen Stelle berührte Empfindungswelt der Gesellschaft. Hundert Jahre nach der Vollendung des Werkes schrieb der Kanzler der Universität zu Paris, Gerson, gegen den Roman de la Rose:

„Arrachez, hommes sages, arrachez ce livre dangereux des mains de vos fils et de vos filles. Si je possédais un seul exemplaire du Roman de la Rose, et qu'il fût unique, valût-il mille livres d'argent, — je le brûlerais plutôt que de le vendre pour le publier tel qu'il est. Si je savais que l'auteur n'eût pas fait pénitence, je ne prierais jamais pour lui, pas plus que pour Judas; et les personnes qui lisent son livre à mauvais dessein, augmentent ses tourments, soit qu'il souffre en enfer, soit qu'il gémisse en purgatoire."

Der gute Kanzler hätte sich beruhigen können: das Seelenheil irgend eines Lesers zu gefährden, dazu war der Roman de la Rose sicher nicht angetan. Man begreift wenigstens heute nicht, wie die Leser dieser in der Form zierlichen, aber doch auf die Länge recht flauen und wässerigen Allegorie durch sie auf sittliche Abwege hätten kommen können. Von irgend einer Leidenschaftlichkeit in der Schilderung oder gar in der Handlung, soweit überhaupt Handlung darin, ja auch nur von Sinnlichkeit in der Verschleierung durch das bequeme Mittel durchsichtiger Allegorie ist kaum die Rede.

Das eigentümliche Werk rührt von zwei Dichtern her: Guillaume de Lorris und Jehan Clopinel (aus Meung an der Loire). Das ganze Gedicht zählt über 22,000 achtsilbige jambische Verse, von denen der junge Guillaume de Lorris 4000, der Fortsetzer und Beendiger des Buches Jehan de Meung mehr als 18,000 Verse zu verantworten hat.

Die beiden Teile des Gedichtes sind in Sprache und Inhalt deutlich von einander geschieden. Im ersten, um 1237 entstandenen Teil, von Guillaume aus Lorris (nahe bei Orleans), waltet eine größere Glut, gepaart mit Zierlichkeit und Zartsinn des Ausdrucks vor; finden sich weit mehr poetisch gefühlte Stellen und herrscht auch eine straffere Einheitlichkeit der Erzählung als in dem weitschweifigen Teil von Jehan de Meung, der 50 Jahre nach dem frühen Tode des nur 26 Jahre alt gewordenen eigentlichen Urhebers (gestorben um 1230) es unternahm, das schon damals beliebte Werk zu beendigen. Jehan de Meung, um 1250 geboren, 1305 gestorben, war der gelehrtere von beiden Dichtern, der erfahrenere Weltmann, der größere Philosoph und — Scholastiker; aber von Poesie hatte er wenig aufzuweisen. Während Guillaume de Lorris es mit seiner Allegorie von der Eroberung der Rose der Liebe durch den Amant ernst nimmt und es durch seine eigene Treuherzigkeit wirklich dahin bringt, daß wir mit einiger Teilnahme dem Schattenspiel der nebelhaften Allegoriegestalten folgen, benutzt Jehan de Meung den angegebenen Rahmen wesentlich nur, um seine naturphilosophischen und politischen Anschauungen vorzutragen. Die Abschweifungen im zweiten Teil des Romans auf alle mögliche Gebiete sind mindestens so umfangreich, wie die eigentliche Erzählung von den Schicksalen der Rose und ihres Liebhabers.

Der Inhalt ist kurz dieser. Der Dichter (acteur) hat einen Traum, in dem er ein von einem herrlichen Hain umgebenes Schloß erblickt: die Wohnung von Déduit, der Liebeslust. Auf sein Klopfen wird ihm von der schönen Pförtnerin Oyseuse Einlaß gewährt, und er findet Déduit umgeben von Liesse, Dieu d' Amour, Doux-Regard, Beauté, Richesse, Largesse, Franchise, Courtoisie und Jeunesse. Der Liebende bemerkt in dem zum Schlosse gehörenden Zaubergarten einen Rosenstrauch, an dem namentlich eine Rose durch ihre bestrickende Pracht ihn zum Pflücken einlädt. Aber die Rose ist von einer undurchdringlichen Hecke umgeben, und alle Anstrengungen des Amant, zu ihr zu gelangen, wären vergeblich ohne die Hilfe von Bel-Accueil. Jedoch selbst dieser kommt nicht ohne weiteres ans Ziel, denn Danger, Honte, Peur und Malebouche sind wachsam auf der Hut. Auch Jalousie mischt sich in die Sache, und unser armer Amant ist hoffnungsloser als je. — Damit endet der erste Teil, der von Guillaume de Lorris.

Die Fortsetzung bringt den Liebenden nach unendlichen Schwierigkeiten an das ersehnte Ziel und feiert so den Sieg der Naturkraft über alle äußeren Satzungen und sonstigen Hindernisse. Überhaupt ist der Kern der Philosophie Jehans de Meung die leidenschaftliche Schwärmerei für die Übermacht der Natur. Tausende von Versen widmet der Beendiger des Roman de la Rose dem Lobe der Natur im Gegensatz zu den naturwidrigen staatlichen und gesellschaftlichen Einrichtungen. Er nimmt dabei gar kein Blatt vor den Mund und sagt in seinem Eifer für die Geltung des Naturrechts, namentlich auch in den Beziehungen der Geschlechter zu einander, sehr derbe Sachen, die gegen die schämige Zartheit des Werkes von Guillaume de Lorris arg abstechen. Dieser schrieb das Gedicht für seine Geliebte, die er selbst unter dem Bilde der Rose zum Mittelpunkt und Endziel seines unvollendet gebliebenen Lebenswerkes machte; daher die größere Ehrbarkeit und Anmut des ersten Teils:

Et se nuls ne nule demande
Comment ge voil (veux) que cilz Rommanz
Soit apelez, que ge commanz:
Ce est li Rommanz de la Rose,
Ou l'art d'amors est tote enclose.
La matiere en est bonne et noeve:
Or doint (donne) Dieu qu'en gré le reçoeve
Cele por qui ge l'ai empris.
C'est cele qui tant a de prix,
E tant est digne estre amee
Qu'el doit estre Rose clamee. — —

Eine der lieblichsten Stellen des ersten Teils ist die Beschreibung des Gottes der Liebe:

— — Il n'avoit pas robe de soie,
Ains (sondern) avoit robe de floretes,
Faite par fines amoretes
A losenges, à escuciaus,

A oiselets, à lionciaus,
Et à bestes et à liépars (Leoparden)
Fu la robe de toutes parts
Portraite et ovree de flors
Par diversité de colors.
Flors i avoit de maintes guises
Qui furent par grant sens assises:
Nulle flor en esté ne nest (naît),
Qui n'i soit, ne flor de genest,
Ne violete, ne parvenche,
Ne fleur inde, jaune ne blanche;
Si ot (eut) par leurs entremeslées
Foilles de roses grans et lées.
Il ot au chief ung chapelet
De roses; mais rossignolet,
Qui entor son chief voletoient,
Les foilles jus en abatoient;
Car il iert (était) tout covers d'oisiaus,
De papegaus, de rossignaus,
De calendres et de mesanges;
Il sembloit que ce fust uns anges,
Qui fust tantost venus du ciau. —

Aus dem zweiten Teil sei als Beispiel für die Kraftsprache Jehan du Meungs die merkwürdige Stelle angeführt, in der er die Wahl des ersten Königs so darstellt:

Ung grant vilain entr'eus eslurent,
Le plus ossu de quan qu'il fureut,
Le plus corsu et le greignor (le lus grand),
Si le firent prince et seignor.
Cil jura qu'a droit les tendroit,
Et que leurs loges deffendroit,
Se chascuns endroit soi livre
Des biens dont il se puisse vivre.

Diese und einige ähnliche Stellen, z. B. die über die Heuchelei der Geistlichkeit im zweiten Teil, mögen es gewesen sein, die des Kanzlers Gerson Zorn gegen den Roman der Rose entfesselten, ähnlich wie Molières Tartuffe dem Dichter die Angriffe derer zuzog, die Religion und kirchliches Gebahren miteinander verwechselten.

Für alles, was sich nur irgend auf ein natürliches Recht zurückführen läßt, tritt Jehan de Meung ein, so auch, seltsam genug in jener Zeit, für die Gleichberechtigung des weiblichen Geschlechts und für die Freiheit der Liebe. Darum schließt er sein mehr einer Streitschrift als einem allegorischen Liebesgedicht gleichendes Werk mit den Worten:

Explicit li Rommans la Rose,
Ou l'art d'Amors est toute enclose:
Nature rit, si com moi semble,
Quant hic et haec joingnent ensemble.

Die Beliebtheit des Roman de la Rose bis zum Ausgang des Mittelalters erstreckte sich weit über die Grenzen Frankreichs. Verhältnismäßig am wenigsten Einfluß gewann er auf die deutsche Dichtung. Daß er aber auch in Deutschland viel gelesen wurde, beweisen die zahlreichen Handschriften, die sich in deutschen Bibliotheken aus dem 14. und 15. Jahrhundert vorfinden.

Digitized by Google

Endlich sei noch des Umstandes gedacht, daß bei der Erklärung des Romans der Rose so viel dummes Zeug zu Tage gefördert worden, wie selten bei einem ähnlichen Werke. Das Tollste hat jedenfalls Clément Marot im 16. Jahrhundert geleistet, der behauptete, mit der Rose sei gemeint — die Rose der Weisheit (l'état de sapience), oder auch, je nach Wahl, die Rose der göttlichen Gnade (rose de l'état de grâce), oder gar die Jungfrau Maria. Es ist dem Roman de la Rose bei den Erklärern ungefähr so ergangen wie dem Hohenliede.

Neben all der überwiegend heiteren lyrischen und erzählenden Dichtung jener Zeit klingt das unter dem Titel **La Bible Guiot** bekannte satirische Rügegedicht aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts wie ein pedantischer Mißton. Die Bibel des Guiot von Provins, einer Stadt in Isle de France, hat zum Inhalt eine herbe Kritik der zeitgenössischen Zustände in Kirche und Gesellschaft und rührt her von einem Mönch. Darauf deuten die Verse (1090 ff.):

Mich trifft nun Hohn und alle Plage,
Weil ich die schwarze Kutte trage.
Mehr als zwölf Jahre sind es, seit
Man anzog mir das schwarze Kleid.

Ihre Länge (2690 Verse) und die Einförmigkeit des griesgrämigen Nörgelns machen diese „Bibel" zu keinem angenehmen Lesebuch, obwohl manche Stellen kulturgeschichtlich sehr wertvoll sind und aus allem eine wirkliche Überzeugung spricht. Das Gedicht ist in gereimten achtsilbigen Versen verfaßt und in 17 Abschnitte geteilt, von denen sich einer mit den Fürsten und weltlichen Herren, drei mit den Gelehrten (Theologen, Juristen und Ärzten), die übrigen mit den Übelständen in der Kirche beschäftigen. Der Ton erinnert vielfach an den der provenzalischen Rügegedichte, der Sirventès (vgl. S. 61).

Als Probe der Sprache und des Inhalts dieser ältesten satirischen Streitschrift Frankreichs diene folgende Stelle:

Von den Laienschwestern und den Nonnen
Hab ich nicht ganz Überzeugung gewonnen,
Ob ich die Wahrheit zu sagen weiß.
Die Weisesten kommen aus dem Gleis,
Sollen Urteil über ein Weib sie sprechen,
Drum will's mir fast an Mut gebrechen.
Ihr Leben und Wesen zu nehmen in Schau.
Ihren Meister, wähn' ich, hat keine Frau,
Und keiner wird sie können zwingen.
Wer dennoch meint, sie zu durchdringen,
Setzt Aug' und Sinn dabei zum Pfand:
Denn just entschlüpft sie seiner Hand,
Wenn fest er glaubt, sie sei gefangen.
Dahin wird niemand je gelangen,

Ein Weib zu schätzen. — Töricht Streben,
Zu ergründen ihr Wesen und Leben,
Nehmen die Weisen mir das nicht flau!
Nichts scheut und fürchtet eine Frau.
Ein Weib wird niemals ganz besiegt,
Ihr Innres niemals offen liegt.
Es lacht ihr Herz, wenn's Auge weint,
Und anders spricht sie, als sie's meint. —
Was sie geliebt in sieben Jahren,
Ist in einem Tag dem Gedächtnis entfahren.
Frau'n sind gemeinsam falsch gesinnt
Und beweglicher als der Wind. — (Deutsch von San Marte.)

In diesem lästerlichen Tone geht es noch eine ganze Weile fort.

Dem Hange bloßer Belehrung in dichterischer Form kam das französische Mittelalter sehr ausgiebig nach. Namentlich gab es eine Fülle naturwissenschaftlicher Werke, oder was als solche anzusehen ist, in denen die Kenntnis jener Zeit von der toten und belebten Natur zusammengefaßt ward. Die Tierbücher, Bestiaires, deren mehre erhalten sind, behandeln das damalige Wissen und Fabeln von den Tieren der Heimat und Fremde. Daneben entstanden eine Menge Lehrbücher über alle möglichen Gegenstände des geselligen Lebens, von der Liebeskunst bis zur — Kochkunst, kulturgeschichtlich von Wert, literarisch unwesentlich.

Viertes Kapitel.

Die provenzalische Dichtung.

Die altprovenzalische Poesie war überwiegend eine Adelstandsdichtung. Mit Ausnahme vereinzelter, die Liebhabereien des Adels nachahmender Persönlichkeiten aus dem Bürgertum waren es die Großen und Edlen des schönen Landes im Süden Frankreichs, in der Gascogne, im Languedoc („langue d'oc"!), in Dauphiné, Guienne, Perigord, Limousin und Poitou, die die „gaya scienza" (heitere Wissenschaft) und die „art de trobar" (die Kunst des Dichtens) übten. Dieses fast gänzliche Fehlen volkstümlicher, natürlich erwachsener dichterischer Gebilde; das Künstliche und Gekünstelte der älteren provenzalischen Literatur; die Beschränkung auf eine Kaste: — das alles hat mindestens ebenso viel zu dem überraschend schnellen Niedergang und spurlosen Verschwinden der Troubadourpoesie beigetragen, wie die grauenhaften Verwüstungen der Glaubenskriege gegen Waldenser und Albigenser. Die Dichtung der Troubadours, einer der hellsten Sterne am Himmel des Mittelalters, trug seit Anbeginn die Gründe ihres frühen Erlöschens in sich. Nicht

von einem großen Volke, nicht von Niedrig wie Hoch getragen, in ihren Stoffen auf Liebesgetändel und andere Kurzweil des Adels und seiner Nachtuer beschränkt, schon durch ihre Formen eine Feindin der Natürlichkeit; dazu in einer Sprache gedichtet, deren Herrschgebiet durch die mächtiger sich entwickelnde langue d'oïl und durch die freiere Literaturentfaltung des Italienischen und Spanischen immer mehr eingeengt wurde: — solchermaßen mußte die altprovenzalische Dichtung nur zu einer schnellvergänglichen Erscheinung in der Geschichte der Weltliteratur werden.

Die volkstümlichen Stücke in der langue d'oc lassen sich zählen. Einige Tanzlieder, nach spanischer Art als Begleitung zu dem sonst musiklosen Tanze, ein lehrhaftes religiöses Mahnlied der Waldenser, — das ist so ziemlich alles, was an Volksliteratur vorhanden ist. Im übrigen haben wir es mit kunstmäßig geübter, an strengste Versregeln gebundener Dichtung der gebildetsten Stände zu tun, mit einer Art von Meistergesang des Adels. Die allgemeine Kultur Südfrankreichs hatte eben schon eine Höhe erreicht, die eine eigentliche Volksdichtung ausschloß. Zwar hat man e i n e Chanson de geste nur in altprovenzalischer Sprache, den Girartz de Rossilho, aufgefunden; aber da er sich nach Form und Inhalt den nordfranzösischen Heldengedichten durchaus zugesellt und überdies das einzige vollständige provenzalische Epos ist, so dürfen wir an seiner Ursprünglichkeit zweifeln, zumal da wir davon auch eine nordfranzösische Fassung besitzen.

Die Dichtung der Troubadours ist vorwiegend lyrisch. Sie ist es ausschließlich, wenn wir das politische Lied abrechnen, das allerdings eine große Rolle in der altprovenzalischen Welt gespielt hat. Die meisten Troubadours haben übrigens lyrische und politische Gedichte verfaßt; ja die größten Meister des lyrischen Liebesliedes waren zugleich die Dichter der herbsten politischen Anklage- und Rüge-Lieder. — Wir Deutschen haben in Walther von der Vogelweide einen ihresgleichen.

Der Name des Troubadours (trobador im Provenzalischen) kommt von dem Worte trobar, erfinden, dichten. Ihre Stellung war viel höher als die der Trouvères in Nordfrankreich, die aus allen Ständen, zumeist sogar aus den niederen stammten. Die reichen Sammlungen der Troubadourlieder weisen die Namen von hohen und höchsten Herren auf. Es finden sich darunter Könige, Herzöge, Grafen und sonstige Hochadlige, und die Fürsten verschmähten es nicht, in lebhaften dichterischen Wettstreit mit den weniger hochstehenden Troubadours, auch den bürgerlichen, sich einzulassen, „Tenzonen" (Streitgedichte) gegen sie zu schreiben, sich von ihnen die herbsten Dinge sagen zu lassen und ebenso herb darauf zu erwidern; alles vor der Öffentlichkeit, angesichts der ganzen Troubadour-

welt in Südfrankreich und Katalonien. An erlauchten Fürstennamen finden wir: König Alfonso II. von Arragonien, König Richard Löwenherz, Herzog Wilhelm IX. von Aquitanien (Poitou), den Prinzen Jaufre Rudel de Blaya; nicht zu reden von den unzähligen Grafen, Vizegrafen und geringen Adligen. Indessen auch unter den bürgerlichen Troubadours gibt es einige hochberühmte Namen. Bernard de Ventadour war eines niedrigen Schloßdieners Sohn. Bürgerlich waren u. A.: Gaucelm Faidit, Folquet, Peire Vidal. Daß die Lust an dem ungebundenen Troubadourleben selbst einen Mönch erfaßte, den unter dem Namen des „Mönches von Montaudon“ bekannten Troubadour in der Kutte, gehört mit zum Bilde des Zeitalters der „fröhlichen Wissenschaft“. Ebenso daß einige weibliche Namen unter den Dichtern der Troubadourliteratur vorkommen, ja daß, wie wir weiter unten sehen werden, eines der lieblichsten Stücke der ganzen provenzalischen Literatur von einer Dame herrührt, deren Namen unbekannt geblieben.

Daß der Frauendienst den wesentlichen Inhalt des Troubadourgesanges gebildet, ist wohlbekannt. Eine der gewöhnlichsten Redensarten in den alten Lebensbeschreibungen der Troubadours lautet: „Enamoret se de ela et ela de lui“ (Er verliebte sich in sie und sie in ihn). Überhaupt haben die Frauen durch ihre zu einem förmlichen Lehrgebäude zusammengeklügelte Liebesphilosophie, oder vielmehr Liebessophisterei und Liebesscholastik, der altprovenzalischen Dichtung den unvergänglichen Stempel aufgedrückt. Aus späterer Zeit, geschichtlich nicht beglaubigt, stammt die Behauptung, jener Frauendienst habe zu förmlichen „Liebeshöfen“ geführt, die regelrechte Erkenntnisse fällten, im Namen der Damen. Da seien z. B. so schwierige Liebesdoktorfragen entschieden worden wie die: „Ist die Ehe ein zulänglicher Einwand gegen die (außereheliche) Liebe?“ Oder die andere: „Kann Liebe zwischen rechtmäßigen Ehegatten bestehen?“ Man darf freilich nicht an Gerichte gewissermaßen von Amtswegen denken; doch ist nach den zahllosen Mitteilungen aus jener Zeit kein Zweifel möglich, daß häufig Liebespaare der vornehmen Troubadour- und Schloßherrinnen-Welt sich in heiklen Gewissensfragen an die Entscheidung von Freunden und besonders von Freundinnen wandten, oder daß ein solcher „Hof“ sich auch ungebeten zum Richter über fremde Streitigkeiten aufwarf.

Wie soll man im Ernst einer Gesellschaft zürnen, in der solche liebenswürdige Abenteuer sich ereignen konnten, wie jene doch wohl wahre Liebesfahrt des Prinzen Jaufre Rudel de Blaya zu der von ihm nie zuvor gesehenen Gräfin von Tripolis. Die provenzalische Lebensgeschichte des prinzlichen Troubadours erzählt dieses bezeichnende Stück echter Romantik wie folgt:

Google

„Jaufre Rudel, ein sehr vornehmer Herr, Prinz von Blaya, verliebte sich in die Gräfin von Tripolis, ohne sie zu sehen, wegen des vielen Guten und wegen ihrer großen Anmut, die er von Pilgern, so aus Antiochia kamen, an ihr hatte preisen hören. Er dichtete auf sie viele gute Lieder mit schönen Weisen, doch mit dürftigen Worten. Aus dem Wunsch, sie zu sehen, nahm er das Kreuz und ging zur See, um sie aufzusuchen. Und da, im Schiff, befiel ihn eine sehr gefährliche Krankheit, so daß seine Begleiter dachten, er würde allda sterben; doch taten sie alles, um ihn, wenngleich sterbend, bis nach Tripolis zu bringen. Das tat man der Gräfin kund, und sie kam zu ihm an sein Sterbelager und nahm ihn in ihre Arme. Und er wußte, es wäre die Gräfin, und gewann noch einmal die Kraft, zu sehen, zu hören und zu atmen. — Da lobte er Gott, daß er ihn so lange hatte leben lassen, bis daß er sie gesehen. So starb er in ihren Armen, und sie ließ ihn mit Ehren im Hause des Templerordens zu Tripolis begraben. Und darauf, noch am nämlichen Tage, wurde sie Nonne aus Gram um ihn und seinen Tod." —

Erzählende Dichtungen sind bei der Natur des Troubadourgesanges während der Blütezeit der provenzalischen Literatur (12. und 13. Jahrhundert) äußerst selten. Vereinzelt finden sich Novas, kleine gereimte, vielfach allegorische Erzählungen ohne großen Spannungsreiz. Was an epischen Dichtungen in provenzalischer Sprache vorhanden, ist von recht geringem poetischen Wert, mit einziger Ausnahme der schon genannten einzigen provenzalischen Chanson de geste: Girartz de Rossilho, die aber vielleicht auch nicht der Provence ureigen war.

Älter als diese, so alt wie irgend ein größeres Literaturerzeugnis Nordfrankreichs, ist das Bruchstück des Gedichtes von Boëthius' Trost aus dem 11. Jahrhundert, oder gar aus dem 10., im wesentlichen entnommen der Schrift von Boëthius: „De consolatione philosophiae". Auch hierin tritt das Erzählen hinter dem Sittenpredigen weit zurück. Der unvollendete Roman in Versen Flamenca (aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts) von einem unbekannten Dichter ist eine verzwickte Ehe- und Eifersuchtgeschichte von ähnlichem Inhalt wie so viele Troubadourlieder an verheiratete angebetete Frauen. Die schlechteste Rolle darin spielt, wie zumeist in dieser seltsamen Literatur, der Ehemann.

In der provenzalischen Prosaliteratur ist ein Kunstwerk nicht zu verzeichnen. Evangelien-Übersetzungen, eine Prosabearbeitung der Chanson de Albigeois, weiter nicht viel. Hervorhebung verdienen nur die zum Teil ungemein fesselnden Lebensbeschreibungen der Troubadours, die in einigen Handschriften ihren Liedern voraufgehen, die meisten allerdings jüngeren Ursprungs als die Lieder selbst, wohl erst im 13. oder gar im 14. Jahrhundert entstanden.

Die überwiegend größere Zahl der Troubadourlieder sind Liebesgedichte, aber einer Liebe entsprungen, die, wie fast alle Troubadour-

poesie, nichts weniger als ein reines, natürliches Gefühl ist. Eine erkünstelte Gefühlschwelgerei waltet vor, die denn auch hinreichend Lust und Zeit hatte zu zierlich tändelnden, tänzelnden Paradestückchen der Verskunst; die sich darin gefällt, die Dame des Herzens, soweit vom Herzen dabei die Rede sein kann, durch eine schwindelerregende Reimseiltänzerei zu bestricken, sich aber sehr selten zu einem innigen einfachen Liebesliede aufschwingt. Solche tiefe Herztöne, wie sie im deutschen Minnegesang vernehmbar sind, sucht man bei den Troubadours vergebens. Rein nach ihrem innerpoetischen Wert geschätzt, wiegt die ganze ungeheure Troubadourdichtung nicht auf das eine Lied Walthers von der Vogelweide: „Unter der Linde an der Heide." Eine weibliche Zierfüchtelei auf dem Grunde platonisch tuenden Gefühls: das ist der Hauptzug der vielberufenen Liebeslyrik der Troubadours.

In Wahrheit ist es mit dem platonischen Mäntelchen, das die Troubadour-Lyrik sich umhing, nicht weit her: aus allen Falten des dürftigen Gewandes schaut eine gewisse Faunenhaftigkeit hervor, die sich eigentlich aus Frauenehre keinen Pfifferling macht. Denn wozu sonst diese vor der großen Öffentlichkeit betriebene Anbeterei, dieses Einweihen aller Welt in die allerpersönlichsten Heimlichkeiten zwischen Ihm und Ihr? Auch kam es den Troubadours nicht sonderlich darauf an, welche Dame sie anfangen. Von der Einen abgewiesen, was nicht allzu oft vorkam, gingen sie ohne Herzeleid zu der Anderen. In dieser Beziehung ist ein anderes Gedicht des seltsamen Herzogs Wilhelm von Poitou lehrreich, worin er die vollkommene Gleichgiltigkeit gegen die Persönlichkeit der angesungenen Dame eingesteht, ja überhaupt nicht recht zu wissen erklärt, ob er denn eigentlich liebe:

Dies Lied soll um ein Nichts sich drehn,
Nicht um mich selbst noch irgend wen,
Um Frauendienst und Liebeswehn
  Und solchen Tand;
's ist schlafend auf dem Pferd geschehn,
  Daß ich's erfand.

Kaum werd' ich aus mir selbst gescheit,
Ich fühle weder Lust noch Leid,
Noch Kälte selbst, noch Zärtlichkeit. — —

Die Freundin mein, — ja wer ist sie?
Sah ich sie? Nein, nicht dort noch hie.
Nicht mißfiel, noch gefiel mir, die
  Mir unbekannt. — —

Sah ich sie nimmer, inniglich
Doch lieb' ich sie, so schickt es sich:
Daß ich sie nicht sah, freuet mich, ꝛc.

(Deutsch von Kannegießer.)

Wird man nicht unwillkürlich an Don Quijote und seine Dulcinea erinnert, die er ja zu seiner Herzensdame nur darum erkieset, weil es sich nach edler Rittersitte so schickte? Daß die von den Troubadours angesungenen Damen in der Mehrzahl der Fälle verheiratet waren, bildete die selbstverständliche Voraussetzung für die Mehrzahl der Troubadourlieder.

Zuweilen suchten die Sänger wenigstens den Namen der „Geliebten“ zu verbergen, indem sie ihn durch Phantasienamen, oft recht anmutige, ersetzten; z. B. hieß eine Dame „Tort n'avetz“ (Unrecht habt ihr), andere: „Gent conquis“ (Hold-errungene) „Sobre totz“ (Über-alle), und eine gar: „Mon diable“!

Wie es zwischen Dichtern und Damen um jene Zeit ungefähr hergegangen, das kann uns die Lebensgeschichte eines der begabtesten Troubadours, Peire Vidals, lehren, ein merkwürdiges Seitenstück zu dem wunderlichen Treiben des deutschen Minnesängers Ulrich von Lichtenstein. Es heißt von ihm in den altprovenzalischen Lebensbildern der Troubadours:

„Peire Vidal war aus Toulouse, der Sohn eines Kürschners. Er sang besser als ein Mensch auf der Welt und war ein guter Troubadour. Das Dichten wurde ihm leichter als irgend einem andern, und dabei war er der tollste Mensch, den es je gab. Er machte viele muntere Lieder und noch größere Liebestorheiten. Von anderen sprach er viel Böses; so machte er Verse, wegen deren der Ritter von St. Gili ihm die Zunge ausschneiden ließ, weil er zu verstehen gegeben hatte, er sei der Geliebte von dessen Gemahlin, und Herr Uc von Bauz ließ sie ihm wieder heilen und gesund machen. Als er geheilt war, ging er über das Meer (er hatte sich einem Kreuzzuge angeschlossen) und führte eine Griechin heim, die ihm in Cypern als Gemahlin gegeben war. Man hatte ihm zu verstehen gegeben, sie sei die Nichte des Kaisers von Konstantinopel, und daß er durch sie natürlich Kaiser werden müsse. Er sparte daher alles, was er erwerben konnte, auf, um eine Flotte zu schaffen, da er hinzugehn dachte, um das Reich zu erobern. Auch trug er die kaiserlichen Wappen und ließ sich Kaiser und seine Gemahlin Kaiserin nennen. Übrigens verliebte er sich in alle edlen Damen, die er sah, und bat sie alle um Liebe. Alle sagten auch „Ja“; deshalb hielt er sich für den Liebhaber Aller und meinte, daß alle für ihn stürben, aber alle führten ihn an. So verliebte er sich auch in die Dame Adalasia, die Gemahlin Barrals, des Herrn von Marseille. Sie war dieselbe Adalasia von Roquemartine, welche Folquet unter dem Namen „Magnet“ feierte und die in den Gedichten der Troubadours öfter vorkommt, welcher Peire Vidal mehr zugetan war, als sonst Jemandem in der Welt, und sie nannten sich gegenseitig Raynier. Barral wußte wohl, daß Peire Vidal sich in seine Gemahlin verliebt hatte, hielt aber das Ganze für einen Scherz, wie Alle, die es wußten, und so ergötzte er sich an den Tollheiten, die jener beging, und auch die Dame hatte ihren Spaß daran, wie es alle die anderen Damen machten, in die Peire sich verliebt hatte. Als Peire Vidal eines Tages erfuhr, daß Barral aus dem Bette aufgestanden und die Dame ganz allein in ihrer Kammer war, schlich er sich an das Bett, fand sie noch schlafend, kniete neben ihr nieder und küßte sie auf den Mund. Sie fühlte den Kuß, und da sie meinte, es sei Barral, ihr Gemahl, richtete sie sich lachend auf. Da sah sie, daß es der tolle Peire war,

und fing an zu schreien und großen Lärm zu machen. Peire Vidal aber begab sich vor Angst auf die Flucht, bestieg ein Schiff und fuhr nach Genua, und dort blieb er, bis er mit dem Könige Richard über das Meer ging. Barral aber, der ihm immer noch wohlwollte, bat seine Gemahlin, sie möge ihm den Kuß vergeben und ihm einen zweiten bewilligen. Darauf sandte er dem Peire Begnadigung und die Gunst seiner Gemahlin und ließ ihm entbieten zu kommen. So kam er denn mit großer Freude nach Marseille zurück, wurde von Barral und der Dame Adalasia sehr gut aufgenommen, und diese gewährte ihm den versprochenen Kuß für den, den er ihr geraubt hatte. Dieser Kuß begeisterte ihn zu einer sehr schönen, kunstreichen Canzone. — Der Tod des Grafen Raimund V. von Toulouse erfüllte ihn mit solcher Trauer, daß er sich ganz schwarz kleidete und allen seinen Pferden Schweife und die Ohren abschnitt; sich und allen seinen Dienern ließ er die Haare vom Kopfe scheeren, aber die Bärte und die Nägel wurden nicht abgeschnitten. Als Barral gestorben war, und er als Dichter (und gewissermaßen als eine Art Hofnarr) nicht mehr an dessen Hofe bleiben konnte, verliebte er sich in die Loba (zu Deutsch: Wölfin) von Penautier aus Carcassonne und die Dame Estefania von Sardagna. Der Loba wegen ließ sich Peire einen Wolf nennen und nahm auch einen Wolf zum Wappen. Und in dem Gebirge von Cabaretz ließ er sich von den Hirten mit Hunden und Peitschen jagen, wie man es mit einem Wolfe macht, zog auch ein Wolfsfell über, um den Hirten und Hunden anzudeuten, daß er ein Wolf sei. Und die Hirten mit ihren Hunden jagten und prügelten ihn und richteten ihn so übel zu, daß er für tot in die Wohnung der Loba von Penautier getragen wurde. Als diese erfuhr, daß das Peire Vidal sei, ergötzte sie sich sehr über die Tollheit, die er begangen hatte, lachte laut darüber und ihr Gemahl ebenfalls. Dieser aber ließ einen Arzt holen und ihn kurieren, bis er geheilt war."

(Deutsch von Brinkmeier.)

Die Hauptsache war den provenzalischen Liebeslyrikern die Form; in der haben sie es denn auch zu höchster Meisterschaft gebracht. Selbst für jemand, der das Provenzalische nicht versteht, aber Gefühl hat für Schönheiten des Rhythmus und des Reims, gibt es kaum einen lieblicheren Ohrenschmaus von Worten als lautes Vorlesen der Troubadourlieder. Schade, daß die künstlerische Form so wenig bleibenden Inhalt birgt. Auch darf man selbst die Formvollendung den Troubadours nicht gar so hoch anrechnen, denn wenn je eine Sprache für ihre Dichter gedichtet hat, dann die altprovenzalische. Ward z. B. ein Gedicht (von Rambaud de Vaqueiras) sehr bewundert, weil seitenlang hintereinander alle Verse auf ar reimen, so bedenke man, daß dazu nichts weiter nötig war, als sämtliche Versausgänge durch den Infinitiv eines Zeitwortes der ersten provenzalischen Konjugation zu bilden, und deren Zahl ist unabsehbar. — Ein anderes Kunststück ist die Sixtine, worin sechs Worte in den aufeinander folgenden Strofen immer wieder am Versende stehen, nur in anderer Reihenfolge. Solch eine Sixtine hat z. B. der Troubadour Arnaut Daniel fertig gebracht; näher betrachtet ist sie eine wertlose Klangspielerei. Es ist wahrhaft betrübend zu sehen, wie die Mehrzahl der Troubadours eine unleugbar starke Begabung in Nichtigkeiten und Formenkram kläglich verzettelt haben.

So oft an einen der Bedeutenderen unter ihnen ein wirklich erschütterndes Ereignis herantrat, fand er auch die natürlichen Laute. Gerade die wenigen Lieder von weltliterarischem Wert, die sich in den Riesensammlungen finden, beweisen, was aus der provenzalischen Literatur hätte werden können ohne den fratzenhaften Frauendienst und bei einiger Durchdringung mit volkstümlicher Dichtung.

Unter den eigentlichen Liebesliedern (provenzalisch: cansos, chansos, chansonetas) war trotz sorgfältiger Durchsuchung aller bekannter Sammlungen kein einziges zu finden, das die wörtliche Mitteilung lohnte. Überall dieselbe unecht klingende Liebesheuchelei, die an sich selber nicht glaubt. Nur in einer eigenartigen Gattung der Lyrik gibt es einige Kleinode an Frische und echter Empfindung: in der Alba, dem „Tagelied“ der zwei Liebenden, die nach einer glücklichen Nacht beim nahenden Morgengrauen sich trennen sollen. Das beste Gedicht dieser Art, vielleicht das schönste der ganzen altprovenzalischen Literatur ist das von einem weiblichen Troubadour herrührende, dessen erste Strofe auch in der Ursprache folgt:

En un vergier, sotz fuelha d'albespi
Tenc la dompna son amic costa si,
Tro la gayta crida que l'alba vi.
Oy dieus! Oy dieus! de l'alba tan tost ve! — —

In einem Garten unterm Weißdornzelt,
Ist die Geliebte mit dem Freund gesellt,
Bis daß des Wächters Warnungszeichen gellt.
Ach Gott, ach Gott, wie kommt der Tag so früh!

Blieb' es doch Nacht, o Gott! wenn das geschäh',
Der traute Freund nicht sagen dürft': Ade!
Der Wächter auch nicht Tag noch Morgen säh',
Ach Gott, ach Gott, wie kommt der Tag so früh!

Schön süßer Freund, gehn wir die Wies' entlang,
Uns dort zu küssen bei der Vöglein Sang;
Der Eifersücht'ge mach' uns nimmer bang.
Ach Gott, ach Gott, wie kommt der Tag so früh!

Schön süßer Freund, ein neues Spiel uns winkt
Im Garten dort, wo manch ein Vöglein singt,
Wohlauf denn, eh' des Wächters Pfeife klingt.
Ach Gott, ach Gott, wie kommt der Tag so früh!

Ein sanfter Luftzug, der sich eben rührt,
Hat dort vom Freund, den Luft und Anmut ziert,
Des Odems süßen Trank mir zugeführt.
Ach Gott, ach Gott, wie kommt der Tag so früh! (Deutsch von Diez.

Ein erschöpfendes Verzeichnis der Troubadours, auch nur der in den Sammlungen mit mehr als einem Liede vertretenen, ist im Rahmen dieses Buches ebenso unmöglich und überflüssig wie eine genaue Angabe der unendlich verschiedenen Gattungen von Liedern und Strofenformen. Diez gibt in seinem Buche „Leben und Werke der Troubadours" ein Namenverzeichnis von 16 Spalten mit 362 Dichtern. Bartsch nennt in seinem „Grundriß zur Geschichte der provenzalischen Literatur" nicht weniger als 461 Namen! Und noch ist die Fülle des handschriftlich vorhandenen Stoffes nicht erschöpft. Dabei sind die Dichter, auch die bedeutenderen unter ihnen, schwer von einander zu unterscheiden; derselbe Inhalt, dieselbe Sprache, dieselbe Form. Da heißt es, sich streng beschränken auf die wenigen Dichter und Gedichte, die etwas Eignes sind und sagen.

Der bekannteste und kraftvollste von allen Troubadours ist **Bertrand de Born.** Uns Deutschen zumal ist er durch Uhlands herrliche Ballade und Heines schöne und wahre Kennzeichnung (in dem Gedicht „Ein edler Stolz in allen Zügen —"), wie durch sein schicksalreiches Leben der bekannteste. Die Zahl seiner Liebeslieder ist nicht sehr groß; diese wenigen aber bewegen sich in anderem Geleise als die der meisten Troubadours. Nicht daß er dem Frauendienst abhold gewesen wäre; aber wenn er sich an eine Dame liebewerbend oder eine ihm widerfahrene Kränkung abwehrend mit seinem Liede wendet, so klingt dies männlich bewußt, kraftvoll und in eigenem Ton. Irgend ein hämischer Neider hat den ritterlichen Sänger bei seiner Dame verleumdet, drum schickt er ihr folgendes Rechtfertigungslied:

Wie ich von Eurer falschen Schmeichler Munde
Verleumdet worden, davon ward mir Kunde;
Um Gott, o Dame, glaubt mir, nichts ist wahr!
Entzieht nicht Eures Herzens lautre Minne
Dem, der Euch dient mit redlich treuem Sinne,
Seid Eurem Bertrand Freundin immerdar.

Soll mir mein Sperber, will zur Jagd ich ziehen,
Beim ersten Wurfe vor dem Wild entfliehen,
Ein Falke mir ihn zausen auf der Faust,
Wenn mir nicht Euer Wort nur süß und linde,
Wenn anders als bei Euch mein Glück ich finde,
Wenn fern von Euch statt Lust nicht Kummer haust.

Soll ich im Sturmwind über Heck' und Graben,
Den Schild am Hals, durchnäßt vom Regen traben;
Wie Gerste soll durchrütteln mich mein Gaul:
Verschlafen und betrunken soll den Zügel
Ein Stallknecht mir verschleudern samt dem Bügel,
Wenn, wer Euch schmeichelt, nicht ein Lügenmaul! — —

Ich will im Arm Euch eines Andern sehen
Und wie ein Dummkopf stumm daneben stehen,
Zuwider sei der Wind stets meiner Fahrt;
Am Königshof soll mich der Pförtner schlagen,
Mein Roß zuerst mich aus dem Kampfe tragen,
Lügt, der mich anklagt, nicht in seinen Bart! (Deutsch von Semmig.)

Sein Schlachtgesang aber, eine der Perlen altprovenzalischer Poesie, lautet in seiner herben Wildheit:

Be m play lo douz temps de pascor
Que fai fuelhas e flors venir:
E play mi quant aug la baudor
Dels auzels que fan retentir
Lor chan per lo boscatge;

E play me quan vey sus el pratz
Tendos e pavelhos fermatz,
E play m'en mon coratge,
Quan vey par campanhas rengatz
Cavalliers ab cavals armatz. etc. etc.

(Der holde Lenz gefällt mir schon,
Der Blüten treibt und Blätter;
Mich freut auch mit dem süßen Ton
Der Vögel froh Geschmetter.
Mehr aber freut es mich, zu sehn
Vom Anger die Standarte wehn,
Zum Kampfe wehn den Rittern,
Zu hören dann Berg auf Berg ab
Der Rosse Huf, der Rosse Trab,
Daß Weg' und Stege zittern. — —

Hei! wie der Schild sich krachend biegt,
Drauf Lanz' und Schwert zersplittern!
Wie Helm und Helmbusch wankt und fliegt
Vom Haupt den wilden Rittern!
Es rinnt das Blut von jedem Speer,
Die Rosse rennen wild umher.
Gut denn, was tuts auch eben!
Laßt fliegen Arm' und Köpf' umher!
Ergebt euch nur nicht! Nimmermehr!
Eh tot, als so zu leben! — —)

Das war jener kriegswütige Bertrand de Born, der die Söhne gegen den Vater hetzte und nicht eher ruhte, als bis sein Liebling Heinrich, des Königs Heinrichs II. ältester Sohn (der Bruder von Richard Löwenherz), dahingeschieden. Darum läßt Dante ihn (Inferno, Gesang 28) zur Strafe sein Haupt vom Rumpf getrennt in Händen tragen und von sich selbst sagen:

Bertram von Bornio bin ich, der im Leben
Dem jungen König bösen Rat verlieh,
Ich ließ den Sohn und Vater Zwist erheben.

Doch von derselben Hand, die jenes wilde Schlachtenlied geschrieben, rührt auch die ergreifende Totenklage auf seinen königlichen jungen Freund Heinrich her, — wieder ein Stück provenzalischer Poesie, wie es deren leider nicht viele gibt:

Si tut li dol e 'l plor e 'l marrimen
E las dolors e 'l dan e 'l caitivier,
Que hom agues en est segle dolen,
Fosson ensems, semblaran tu leugier
Contra la mort del jove rei engles,
Don reman pretz e jovent doloiros,
E 'l mon oscnrs e tenhs e tenebros,
Sem de tot joi, plen de tristoc e d'ira. — —

Wenn alle Qualen, Tränen, Herzeleid,
Der Kummer, der Verlust, die herbste Pein,
Die man gefühlt in dieser Zeitlichkeit,
Versammelt wären, schienen sie noch klein
Beim Tod des jungen Herrn von Engeland,
Drob Ehr' und Hochsinn anlegt Trauermien',
Und Nacht und Finsternis die Welt umziehn,
Ganz freudenleer, voll Traurigkeit und Jammer. —

(Deutsch von Kannegießer.)

Bernard de Ventadour, einer der in allen Sammlungen mit den zahlreichsten Liedern vertretenen Troubadours, galt zu seiner Zeit für einen Meister der Form und des zierlichen Ausdrucks; er, der Sohn eines Ofenheizers und einer Magd aus dem Schlosse in Ventadour. An dichterischem Gehalt muß er indessen hinter Bertrand de Born weit zurückstehen. Auch von ihm folge hier wenigstens eine Probe, ein Liebeslied an die von ihm unter dem Schmeichelnamen „Bel vezer“ besungene Gattin seines Herrn, des Vicomte von Ventadour. Er bestätigt das Urteil über die Gefühlsleere der Troubadour-Liebeslieder.

Ihren schönen lachenden Mund
Zieht es mich zu küssen,
Aber ein süßer Kuß gibt mir den Tod,
Wenn nicht ein zweiter mich heilt;
Es geht mir dann ähnlich,
Wie es mit Peleus Lanze war:
Von ihrem Stoße konnte niemand genesen
Wenn er sich nicht noch einmal von ihr verwunden ließ.

Schöne Dame, Euer freundliches Herz
Und Eure schönen Augen haben mich erobert,
Und der süße Blick und der helle Sinn
Und der schöne lachende Mund.

Darum ergreift mich Mutlosigkeit,
Weil Eure Schönheit nicht ihresgleichen hat.
Die Reizendste seid ihr in der ganzen Welt,
Und mein Auge ist durch Euren Anblick geblendet.

„Schöner Anblick,“ ohne Zweifel
Wächst und vergrößert sich Euer Ruhm,
Denn ihr wißt so anmutig zu handeln und zu reden,
Daß niemand sich der Liebe zu Euch erwehren kann.

Wohl muß ich freudig sein,
Daß auf solche Dame ich meine Hoffnung setzte;
Wer von ihr übel spricht, kann nicht schlimmer lügen,
Und wer gut von ihr spricht, nichts Wahreres sagen.

Außerdem sei rühmend hervorgehoben ein Lied des Königs Richard Löwenherz, im zweiten Jahre seiner Gefangenschaft gedichtet und voll der bitteren Klage darüber, daß man nicht das zu seiner Befreiung nötige Lösegeld aufbringen wolle:

Zwar redet ein Gefangner, übermannt
Von Schmerz und Pein, nicht eben mit Verstand,
Doch dichtet er, weil so das Leid er bannt.
Freund' hab' ich viel, doch karg ist ihre Hand.
Schon lieg' ich, — Schmach! — weil sie nicht Geld gesandt,
Zwei Winter hier in Haft.

Nun ist es meinen Mannen doch bekannt
In Normandie, Poitou und Engeland;
So armen Kriegsmann hab' ich nicht im Land,
Den ich im Kerker ließ um solchen Tand.

Wohl ist es mir gewiß zu dieser Zeit:
Tot und gefangen tut man niemand leid,
Und werd ich ob des Goldes nicht befreit,
Ist mir's um mich, mehr um mein Volk noch leid,
Dem man nach meinem Tod' es nicht verzeiht,
Wenn ich hier bleib in Haft. — (Deutsch von Kannegießer.)

Auch ein warm gefühltes Heimatlied von Peire Vidal verdient angeführt zu werden, zumal da Vaterlandsklänge sich bei den Troubadours nur sehr spärlich finden. Es ist in Sprache und Versmaß eines der einfacheren und kunstloseren, aber zugleich der innigsten aus jener Zeit, fern von der Provence gedichtet:

In die Brust zieh ich die Winde,
Die dem Heimatland entschweben;
Gute Kund' aus ihm gibt Leben
Meiner Brust, berührt mich linde.
Hört' ich hundertmal sie an,
Nie sie mich ermüden kann:
Heimatlob ich stolz empfinde.

Was ich sage, weiß, empfinde,
Alles hat sie, nicht bloß Leben,
Sangeskunst mir auch gegeben,
Dichterkränze, die ich winde,
Was ich Gutes schaffen kann:
Ihre Huld ist schuld daran,
Selbst am Leid, das ich empfinde.
(Deutsch von Kannegießer.)

Eine besondere Art des Troubadourgesanges sind die Sirventès, ursprünglich „Dienstlieder", d. h. Lieder im Dienst eines bestimmten Herrn und einer bestimmten Partei. Diese Partei war in den allermeisten Fällen die der Ghibellinen, und die Zornglut der Sirventès hatte zum Hauptziel das damals eingerissene Unwesen in der Kirche und ihrer Geistlichkeit. Wer diese Sirventès nicht gelesen, begreift nicht die unbarmherzige Wut, mit der in den Albigenserkriegen der Papst im Bunde mit der ihm gefügig gewordenen weltlichen Macht gegen die Provenzalen gehaust hat.

Digitized by Google

Von wahrer Poesie enthalten die Sirventès, also „Rügelieder", nicht viel. Ihre Bedeutung liegt in der selten wieder erreichten Unerschrockenheit, mit der jene Troubadours ihre politischen und religiösen Ueberzeugungen gegenüber den Großen der Erde und dem Papst in Rom auszusprechen wagten, vielfach dieselben Troubadours, die sonst als Meister des zierlichen aber im Inhalt faden Minnegesangs gelten. Die Sirventès vertraten im 12. und 13. Jahrhundert die Presse. Als fliegende Handschriftblätter gingen sie in der südfranzösischen Ritterschaft um und fachten immer aufs neue den Widerstand gegen Roms Weltherrschaft an. Derselbe Ton herrscht in ihnen, den wir aus manchem Rügelied Walthers von der Vogelweide kennen. Man denke nur an sein ingrimmiges Gedicht:

> Ei wie christlichfromm jetzt der Pabst wohl lacht,
> Wann er seinen Welschen sagt: Das hab ich gut gemacht!

Auch während der Albigenserkriege verstummte das Sirventès nicht; im Gegenteil, es wurde nur noch leidenschaftlicher.

Zwei Proben aus den Sirventès des berühmtesten Dichters dieser Gattung, **Peire Cardinal**, aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, mögen eine Vorstellung von dem damals herrschenden Ton geben:

> Ich dicht' ein Rügelied statt einem Fluch,
> Und sing' in meinem Unmut, meinem Grimme,
> Wie Bösewichter sich erhöhn durch Trug
> Und Herzensgüt' und Tugend geht ins Schlimme;
> Denn Räuber seh' ich Redlichen vergeben,
> Verbrecher Die verdammen, die fromm leben,
> Und Sünder predigen mit lauter Stimme. — —
> Mit allen Händen sieht man sie bemüht,
> Die Welt zu fah'n, die sie auch ohne Zweifel
> Erlangen, sei's gewaltsam, sei's in Güt',
> Sei es mit Heucheln oder sei's mit Schmeicheln,
> Sei es mit Ablaß, Trinken oder Essen,
> Mit Bannstrahlschleudern, Predigten und Messen,
> Sei es mit Gott, sei es auch mit dem Teufel.

> Kein Aasvogel und kein Geier
> Aas so fernhin wittern kann,
> Wie die Prediger und Pfaffen
> Wittern aus den reichen Mann;
> Sie erschleichen sein Vertrauen,
> Und wenn Krankheit ihn befällt,
> Lassen sie sich alles schenken,
> Daß der Erbe nichts erhält!
>
> Pfaffen und Franzosen sind ja
> Immerdar dem Guten feind,
> Und Verräter sind gemeinsam
> Zum Besitz der Welt vereint;
> Denn mit Lug und falschen Worten
> Haben sie die Welt verwirrt,
> Daß ich kenne keinen Orden,
> Den ihr Beispiel nicht verführt.

(Deutsch von Brinkmeier.)

Google

Die verheerenden Kriege gegen Albigenser und Waldenser, die Herrschaft der Inquisition im Süden Frankreichs, im Verein mit der eigenen Erschöpfung der glänzenden Treibhauspflanze der Troubadourpoesie, ließen seit der Mitte des 13. Jahrhunderts den Gesang in der Provence auf Jahrhunderte verstummen. Eine eigene provenzalische Literatur großen Stils gab es seitdem nicht mehr. Indessen die Sprache erhielt sich, entwickelte sich selbständig weiter und ist heut ein ebenso lebendiges Glied der großen romanischen Sprachfamilie, wie nur irgend eine der Schwestern. Eine Sprache wie die neuprovenzalische, die von mehr als 10 Millionen Menschen, also mehr als dem vierten Teil der französischen Bevölkerung, wenn auch mit landschaftlichen Färbungen, als Muttersprache geredet wird, kann man nicht eine Mundart nennen, oder gar ein Patois, wie es die Franzosen dem Neuprovenzalischen gegenüber törichter Weise tun, um den Glauben an eine, durchaus nicht vorhandene, Spracheinheit Frankreichs zu befestigen.

Seitdem diese Sprache auch eine eigene Dichtung erzeugt hat, darf man mit Fug und Recht von einer Neuprovenzalischen Literatur sprechen. Von den Nordfranzosen wird die dichterische und sprachliche Wiedergeburt und geistige Selbständigkeit Südfrankreichs nicht mit sehr wohlwollenden Augen beobachtet: wittern sie doch, ganz naturgemäß, einheitfeindliche Bestrebungen dahinter. Wie weit das politische Sondergefühl der Südfranzosen reicht, d. h. derer, die nicht nach Paris auswandern, das muß hier unerörtert bleiben. Es scheint, als ob nach großen nationalen Unglücksfällen, die ganz Frankreich betreffen, das Einheitsgefühl stärker ist als die still gehegten Wünsche nach möglichster Unabhängigkeit von Nordfrankreich, namentlich von Paris.

Für die neueren provenzalischen Dichter ist das Wort Félibre ebenso zum Erkennungszeichen geworden, wie für die älteren das Wort Trobador. Seine Etymologie ist dunkel: die Herleitung aus dem Griechischen ist gekünstelt. Die Félibres sind heute in ihren Heimatprovinzen zu einer Achtung gebietenden geistigen Macht geworden. Ihre Veröffentlichungen tragen sehr zum Vorteil vor den altprovenzalischen Dichtern meist den Stempel des Volkstümlichen.

Die bedeutendsten Namen neuprovenzalischer Dichter sind: Jansemin (1795—1864), Roumanille (1818—1891), Aubanel (1829—1886), Mistral (geboren 1830).

Frédéric Mistrals reizende Dichtung Mirèio (ein Mädchenname) hat seinen Namen und den Ruhm der neuprovenzalischen Literatur weit über die Grenzen seiner engeren und weiteren Heimat hinausgetragen; sie ist auch ins Deutsche übersetzt, einzelne Stücke daraus vielfach. Sie ist das Prunkstück der ganzen neuprovenzalischen Dichtung. Ein durch und

durch volkstümliches Epos, obgleich von einem hochgebildeten Dichter verfaßt, gar nicht übel zu vergleichen mit Goethes „Hermann und Dorothea", vor dem es das sangbarere Versmaß und den Schmuck der Reime voraus hat. Auch die französische Literatur hat der Mirèio an Echtheit der örtlichen Farbe und besonders an Keuschheit des Tones nicht vieles an die Seite zu stellen.

Die reizende Dichtung Mistrals ist 1859 erschienen. Eine gute Ausgabe mit gegenüberstehender französischer, durch den Dichter selbst besorgter Übersetzung hat Charpentier (Paris) veröffentlicht. Der Inhalt ist die unglückliche Liebe zwischen der schönen, reichen Pächterstochter Mirèio und dem armen Korbflechtersohn Vincenz.

Als Sprach- und Dichtungsprobe folgt das schöne Lied von Magali, gesungen von jungen, mit dem Abhaspeln von Seidenkokons beschäftigten Bauernmädchen:

„O Magali, ma tant amado,
Mete la tèsto au fenestroun!
Escouto un pau aquesto aubado
De tambourin e de vióuloun.
Ei plen d'estello, aperamount!
L'auro es toumbado,
Mais lis estello palliran,
Quand tei veiran!"

O Magali! Du wollest zeigen
Am Fenster mir Dein Augenpaar!
Mit Spiel von Tambourin und Geigen
Bring ich ein Morgenständchen dar.
Still ist die Luft und droben klar
Der Sterne Reigen.
Sie werden bald erblichen sein
Vor Deinem Schein!
— — O Magali, und magst Du sein
Der Vollmondschimmer,
Zum zarten Nebel wandl' ich mich
Umwebe Dich.

„Und hat der Nebel mich umfangen,
Dennoch sollst Du mich nimmer frein,
Als Rose bin ich Dir entgangen,
In Dornen duftend und allein."
O Magali, und magst Du sein
Im Rosenprangen,
Zum Schmetterlinge wandl' ich mich
Und küsse Dich.

„Jetzt glaub ich Dir's und glaub es gerne,
Mein schöner Bursch, nicht sprachst Du Tand!
Nimm zur Erinnrung in die Ferne
Den Glasring hier von meiner Hand."
O Magali! O Liebesband!
Und schau, die Sterne,
Seit Dich sie sahn, o Magali,
Verblichen sie.

Die letzten größeren Werke Mistrals sind Lis isclo d'or (les îles d'or), bald nach dem deutsch-französischen Kriege erschienen, eine Sammlung von Liedern, poetischen Erzählungen, auch Sirventès neuen Stils, — und das geschichtliche Epos in sieben Gesängen: Nerto (1884). Aus den Isclo d'or ist der „Bußpsalm" ((Lou saume de la penitènci) berühmt geworden; er ist entstanden unter dem furchtbaren Eindruck des nationalen Unglücks 1870:

Segnour, à la fin ta coulèro
Largo si tron
Sus nòsti front;
E dins la niue nosto galèro
Pico d'à pro
Contro li ro. — —

Herr, deines Grimmes Blitze lenken
Sich uns aufs Haupt!
Des Kiels beraubt
Will unser Schifflein schon sich senken,
Im Sturme, Nachts,
Am Fels erkracht's. — —

Herr, wenn der freche Häuserhaufen,
Der stets uns lenkt,
In Fesseln zwängt,
Dein Zornesmaß macht überlaufen
Und freventlich
Verleugnet dich,

O Herr, dann die Provence schone!
Was sie verbricht,
Ist Bosheit nicht.
Voll Reue nahn wir deinem Throne,
Verzeih in Huld
Der frühern Schuld.

(Deutsch von M. von Szeliski.)

Noch einer schönen Überkommenschaft des neuprovenzalischen Literaturlebens aus alten Tagen ist hier kurz zu gedenken: der „Blumenspiele" (Jeux floraux), jener alljährlich am 1. Mai zu Toulouse abgehaltenen dichterischen Wettkämpfe, deren erster Preis ein goldenes Veilchen. Im Jahre 1323 von sieben Toulouser Bürgern gestiftet unter dem fröhlichen Namen der „Très-gaie compagnie des sept troubadours de Toulouse", hat sich diese freie Dichterakademie bis auf den heutigen Tag erhalten. Es ist bemerkenswert, daß die „Blumenspiele" öfter zu Verbrüderungsfesten zwischen neuprovenzalischen und katalanischen Dichtern geworden sind: Neuprovenzalisch und Katalanisch sind zwei einander sehr nahe stehende Sprachen, näher als Provenzalisch und Französisch.

Fünftes Kapitel.

Die altfranzösische Lyrik.

1. Im Mittelalter.

Ungleich der provenzalischen Poesie, die fast nur Kunstlyrik aufweist, hat sich in der Lyrik Nordfrankreichs von früh an ein mehr volkstümlicher Zug offenbart. Leider hat dieser vom Beginn des 13. Jahrhunderts, also nach der Blütezeit des Troubadourgesanges, herbe Einbuße erlitten durch die wenig segensreichen Einflüsse aus Südfrankreich, die in die frische Ursprünglichkeit der Volkslyrik die südliche Gespreiztheit und Unwahrheit der Kunstlyrik der Troubadours hineintrugen. Wo die Lyrik Nordfrankreichs sich von diesen Einflüssen frei gehalten, da hat sie wunderschöne Lieder hervorgebracht, die sich leicht zu eines französischen Knaben Wunderhorn zusammenstellen ließen.

Gemeinsam ist diesen ältesten volkstümlichen Dichtungen, wie ja allen Volksliedern, die nachlässige Behandlung des Reims, wenn auch nicht des Rhythmus. Dieser zeigt im Gegenteil meist feineres musikalisches Gefühl als in der Kunstlyrik. Der Vollreim tritt im altfranzösischen Volksliede verhältnismäßig spät auf; die frühesten Werke der Volkslyrik zeigen nur die Assonanz und zwar eine durch viele Verse durchgeführte, also gar keine so bequeme Verskunst.

In der überwiegenden Zahl dieser ältesten lyrischen Erzeugnisse findet sich der Kehrreim, auch ein Merkmal ihrer Bestimmung, nicht gelesen sondern gesungen zu werden. Durch Jahrhunderte hat Frankreichs Lyrik diesen Schmuck des gesungenen Liedes, den Kehrreim, besessen, bis ins 17. Jahrhundert hinein. Dann wurde er durch die „Klassiker" verbannt und verstummte, bis ihn die Wiedererwecker des volkstümlichen Liedes, Désaugiers und Béranger, aufs neue zu Ehren brachten.

Als Proben der altfranzösischen Volksdichtung mögen einige Stücke aus den Sammlungen deutscher Herausgeber — Bartsch und Wackernagel — folgen:

I.

Quant se vient en mai ke rose est panie,
Je l'alai coillir per grant druerie.
En pouc d'oure oi une voix serie
Lonc un vert bouschet pres d'une abiete.
　　Je sant les douls mals leis ma senturete,
　　Malois soit de deu ki me fist nonnete. — —

Wenn im Mai die Au'n sich mit Rosen schmücken,
In der Zeit ging ich sie aus Liebe pflücken,
Eine Stimm' alsbald hört' ich voll Entzücken
Nah bei einem Kloster; süß drang sie zum Herzen.
　　Süßes Liebesleid trag' ich tief im Herzen;
　　Wer mich steckt' ins Kloster, gebe Gott ihm Schmerzen,

Ich schick hin zu ihm, der mein Herz gewonnen,
Aus dem Kloster soll er mich holen kommen,
Dann gibt's in Paris Tage voller Wonnen;
Wir sind beide jung und geneigt zu scherzen.
　　Süßes Liebesleid trag' ich tief im Herzen;
　　Wer mich steckt' ins Kloster, gebe Gott ihm Schmerzen.

Als ihr Trauter nun dieses Wort vernommen,
Ist in Freud und Lust ihm das Herz entglommen,
An des Klosters Pforte hin ist er gekommen,
Führt sein holdes Lieb fort zu Lust und Scherzen.
　　Süßes Liebesleid trag' ich tief im Herzen;
　　Wer mich steckt' ins Kloster, gebe Gott ihm Schmerzen.

(Deutsch von Bartsch.)

II.

Quant vient en mai, que l'on dit as lons jors,
Que Franc de France repairent de roi cort,
Reynaux repaire devant el premier front.
Si s'en passa lez lo mes Erembor,
Ainz·n'en dengna le chief drecier a mont.
E Raynaut amis!

Es ist die Zeit der langen Tag' im Mai,
Vom Königshof die Franken kehren heim;
Reinald voran ritt in der ersten Reih'.
Am Haus von Irmenburg zieht er vorbei,
Nicht hebt er auf zu ihr die Augen sein.
Ach, Reinald, mein Lieb!

Schön Irmenburg hinab durchs Fenster sieht,
Ein bunter Pfellel liegt auf ihren Knien;
Sie sieht die Franken heim vom Hofe ziehn,
Vorn in der ersten Reih' Reinald, ihr Lieb,
Laut sprach sie, so wie ihr Herz sie trieb:
Ach, Reinald, mein Lieb!

„Reinald, mein Lieb, erlebt hab ich die Zeit,
Zogst du an meines Vaters Burg vorbei,
Sprach ich zu Dir nicht, war dirs Herzeleid."
„Du tatest Unrecht, kaiserliche Maid,
Liebst einen andern und vergaßest mein."
Ach, Reinald, mein Lieb!

„Reinald, o Herr, freisprechen kann ich mich:
Mit hundert Jungfrau'n schwör ich's sicherlich,
Mit dreißig Frauen, die begleiten mich:
Nie einen sonst als dich je liebte ich:
Nimm meine Buße und laß küssen dich.
Ach, Reinald, mein Lieb!

Graf Reinald stieg die Stufen rasch hinan,
Blond war sein Haar und kraus und wohlgetan,
Die Schultern breit, die Hüften schlank, ein Mann,
Schön wie auf Erden keiner gleich ihm kam.
Ach, Reinald, mein Lieb!

Graf Reinald stieg zu ihrem Turm hinauf,
Da stand ein Ruhbett reichgeschmückt, darauf
Saß er und Irmenburg, sein Liebchen traut.
Da war's mit Leid und allem Sehnen aus;
Von neuem ging die Liebe ihnen auf:
Ach, Reinald, mein Lieb! (Deutsch von Bartsch.)

Nur in einer sprachlich neueren Fassung erhalten, aber sicher aus sehr alter Zeit herrührend, ist das in Frankreich noch heute nicht vergessene, durch mehrfache Übersetzungen ins Deutsche auch bei uns bekannte Lied von Jean Renaud, das an die schottische Balladendichtung erinnert:

Digitized by Google

Quand Jean Renaud de la guerre revint,
Tenait ses entraill's dans la main.

„Bonjour, ma mère." — „Bonjour, mon fils;
Ta femme est accouché' d'un p'tit."
„Allez, ma mère, allez devant,
Et de rien ne faites semblant.

Dressez-moi là mon lit bien bas
Que ma femme ne l'entend' pas."
Et quand ce fut sur les minuit,
Jean Renaud a rendu l'esprit.

Son dernier cri fut tant aigu,
Que sa femme l'a entendu.

„Ah! dites-moi, ma mèr', ma mi',
Qui donc vient de crier ainsi?"

„Ma fille, ce sont les enfants
Qui se plaignent du mal des dents."

„Ah, dites, ma mère, ma mi',
Ce que j'entends clouer ainsi?"

„Ma fille, c'est le charpentier
Qui raccomode le plancher."

„Ah, dites, ma mère, ma mi',
Ce que j'entends chanter ici."

„Ma fille, c'est la procession
Qui fait le tour de la maison."

„Mais, dites, ma mère, ma mi',
Pourquoi donc pleurez-vous ainsi?"

„Ma fille, j' n' puis plus te l' cacher,
C'est Jean R'naud qu'on va enterrer."

„Ma mère, ah! dit' au fossoyeux
Qu'il fasse la fosse pour deux,

Et que le trou soit assez grand,
Pour y mettre avec nous l'enfant."

Was immer die Kunstlyrik des 12. und 13. Jahrhunderts geleistet hat, es reicht an Herzenswahrheit und Tiefe des Gefühls nirgend an diese Proben der gleichzeitigen Volksdichtung heran. Allerdings beim inhaltlichen Vergleich mit dem Werte des Troubadourgesanges, namentlich der provenzalischen Liebeslyrik, steht die altfranzösische Liederkunst durchaus nicht so niedrig; aber in der Meisterschaft der Form kommt sie der Troubadourdichtung nicht gleich. Die äußeren, persönlichen Formen wurden zwar in Nordfrankreich nachgeahmt: entsprechend den Troubadours finden wir hier Trouvères, vielfach dem Ritterstande angehörig; die provenzalischen Jogleors, eine Art vortragender Begleiter der Troubadours, haben ihr Seitenstück in den nordfranzösischen Jougleurs oder Menestrels; indessen damit ist die Ähnlichkeit zwischen den beiden Sängergruppen so ziemlich erschöpft.

Die Hauptvertreter der Kunstlyrik im 12. und 13. Jahrhundert waren: Raoul Sire de Coucy, Quenes de Bethune, Audefroy le Bâtard aus Arras und der König Thibaut IV. von Navarra (Comte de Champagne et de Brie) gestorben 1253. — Der Herr von Coucy ist der leidende Held jener gräßlichen, aber zum Glück erfundenen Legende, nach der die „Dame von Fayel" von dem harten Gemahl zum Verspeisen des Herzens ihres geliebten Sängers gezwungen wird. Von ihm haben wir noch 24 Lieder, darunter manche voll wahrer Leidenschaft,

fast alle von anmutvoller Frische des Ausdrucks. Hier eine kleine Probe seiner Dichtungen:

Commencement de douce seson bele
  Que je voi revenir,
Remembrance d'amors qui me rapele
  Dont jà ne quier (veux) partir,
Et la mauvis (l'alouette) qui commence à tentir,

Et li dous sons de ruissel sor cailloux.
  Que je vois resclarcir,
  Me fait resouvenir
De là où tuit mi bon désir
Sont et seront jusqu'au mourir.

Der vielseitigste und bedeutendste Lyriker des 13. Jahrhunderts ist der König **Thibaut von Navarra** (1201—1253). Ihm verdankt die französische Poesie die erste regelmäßige Anwendung des Wechsels männlicher und weiblicher Reime innerhalb derselben Strophe. Seine Lieder füllen einen stattlichen Band und sind mindestens gleichwertig mit dem Besten der Liebeslyrik der Troubadours. Dante nennt ihn mit Ehren in seiner Schrift über die Volksprache. Viele Lieder des Königs sind wahre Muster von Innigkeit gepaart mit dichterischer Einfalt. Die Form ist sehr kunstvoll, offenbar an provenzalischen Vorbildern geschult. Alles gibt sich zierlich, ohne geziert zu sein; der König steht dem Dichter nicht im Wege. Von ihm ist der hübsche Gedichtanfang:

Dame, l'on dit que l'on meurt bien de joie.
Je l'ai douté; mais ce fut pour noient (rien):
Car je cuide (crois), s'entre vos bras estoie,
Que je finisse illec (là) joieusement.
Si douce mort fust bien à mon talent (gré);
Car la dolors d'amors, qui me guerroie,
Parest si grant que de morir m'effroie. — —

Das folgende Lied, gewiß zu irgend einer munteren Melodie gedichtet, erinnert an ganz moderne Chansons:

Pour mal temps, ne pour gelée,
Ne pour froide matinée,
Ne pour nule autre riens (chose) née
Ne partirai ma pensée
  D'amor, que j'ai.
Que trop l'ai amée
  De cuer verai (vrai). Valara!

Dame, faites courtoisie
Vostre ami, qui vous en prie,
Et qui tant en vous se fie
Que belle riens, douce amie
  Vous os (ose) nommer.
N'onques n'eut envie
  D'autre amer. Valara!

Derselbe König aber, der solche verliebte Liedchen schrieb, konnte sich auch zu religiösem Ernst erheben, wann sich eine würdige Gelegenheit bot.

Sein schwungvoller Aufruf zur Beteiligung an einem Kreuzzug übertrifft an Wärme wie an dichterischem Werte die meisten der vielgerühmten Sirventès der Troubadours. Es beginnt mit den kraftvollen Versen:

„Seignor, sachiez qui or ne s'en ira
En cele terre, où Dieux fu mors et vis (vif),
Et qui la croix d'outremer ne prendra,
A peine mais (jamais) ira en paradis.
Qui a en soi pitié et remembrance
Au haut Seignor, doit querre (quérir) sa vengeance
Et délivrer sa terre et son païs. — —

Dem König Thibaut kommt auch der, allerdings zweifelhafte, Ruhm zu, in die französische Dichtung das Allegorienwesen eingeführt zu haben, das bald nach ihm, im Roman de la Rose, zur völlig ausgebildeten Gattung wurde. Die Vermenschlichung solcher allegorischer Gestalten wie Faux-Semblant, Biau-Semblant, Dangier hat er zuerst versucht und zwar in recht anmutiger Weise. Daß aus diesen allegorischen Reimen später das Riesengebäude des Roman de la Rose werden konnte, ist ein Beweis der empfänglichen Stimmung des französischen Volkes für solche Spielereien in jener Zeit.

Die beiden wichtigsten Gattungen der altfranzösischen Lyrik sind: Romanzen und Pastourellen. Eine ausgezeichnete Probe der Romanzenform ist die von „Schön-Irmenburg“ (S. 67). Solch ein erzählendes Lied hat die ganze altprovenzalische Dichtung nicht aufzuweisen. So macht sich auch auf lyrischem Gebiet die tiefe Scheidung zwischen süd- und nordfranzösischer Literatur geltend, die bei der Betrachtung des altfranzösischen Heldenliedes betont wurde. Nur in ganz seltenen Fällen hat es die provenzalische Dichtung zu jener bescheidenen Zurückdrängung der eigenen Persönlichkeit gebracht, die zur Erzählungskunst erforderlich ist.

Die Pastourelle ist, wie ihr Name besagt, ursprünglich ein „Schäferlied“, oder besser ein Schäferinnenlied. Ein vorbeireitender „Baron“ und eine schöne Schäferin am Wege wechseln darin anmutige, oft dramatisch belebte Reden mit einander. Später wurden unter Pastourelles auch andere lyrische Stücke verstanden, die als nichterzählende Dichtungen nicht mit dem Namen „Romanzen“ belegt werden konnten.

Wie groß der Einfluß der nordfranzösischen Liederdichtung auf die mittelhochdeutschen Minnesänger gewesen, ist den Kennern Beider nicht entgangen. Namentlich hat Wackernagel in den Anmerkungen zu seiner Sammlung „Altfranzösische Lieder und Reime“ die innigen Beziehungen zwischen französischer und deutscher Lyrik während des 12. und 13. Jahrhunderts nachgewiesen. Schon bei Heinrich von Veldeke, ihm, der „impfete

daz erste ris in tiutischer zungen", finden sich in den lyrischen Gedichten manche unübersetzte Ausdrücke der Trouvères-Sprache, so z. B. poisûn (poison), amîs (amis). Wie abhängig das deutsche Minnelied der Höfedichter vom nordfranzösischen war, sagt uns Gottfried von Straßburg, der von einer ganzen Reihe französischer Dichtungsarten — schanzûn, pasturêle, rundate (rondeau) — offen bekennt, sie seien die Vorbilder der deutschen Sänger gewesen.

2. Übergang zur Renaissance.

Villon. — Charles d'Orléans. — Basselin. — Chartier.

Die Zahl der Namen von Dichtern des 15. Jahrhunderts ist beträchtlich; wirkliche Bedeutung indessen für die französische und die Weltliteratur haben nur zwei Dichter: François Villon und Charles d'Orléans. Dem älteren Volksliede steht Villon nahe; der Herzog von Orléans ist ausschließlich Kunstdichter. Dagegen hat Olivier Basselin, der zeitlich und dem Tone nach zu ihnen zu rechnende lustige Walkmüller aus dem Val de Vire, einen zu kleinen Stoffkreis behandelt, um mehr als eine nebensächliche Bedeutung zu haben.

François Corbueil, oder auch Montcorbier, mit dem jetzt allgemein geltenden, von seinem geistlichen Erzieher hergenommenen Beinamen **Villon** (1431—1461), ist die selbständigste Dichtererscheinung in dieser Zeit des Übergangs vom Mittelalter zur Renaissance. Während alle seine Zeitgenossen unter dem erdrückenden Einfluß der Allegorie standen, einige von ihnen, wie besonders Charles d'Orléans, sich an provenzalische Muster anlehnten, hat Villon aus dem eigenen Herzen und Leben und aus dem buntbewegten Treiben seiner lustigen Genossen geschöpft. Er ist der erste hervorragende künstlerische Vertreter des kernfranzösischen Geistes in der Poesie, jener „Gauloiserie", die sich vor dem starken Wort nicht fürchtet, wenn es die Sache schlagend und wahr kennzeichnet; die sich den Anschein einer viel größeren sittlichen Verworfenheit gibt, als in Wahrheit anzunehmen ist; die ohne Rückhalt die ganze Persönlichkeit für den künstlerischen Zweck einsetzt. Villons Dichtungen klingen meist wie keck hingeworfene Herausforderungen an Ehrbarkeit und Wohlanständigkeit. Aber mitten hinein tönt auch das tiefempfundene Weh und die gemütvolle Innigkeit des echten Dichters, wie wir sie vor ihm selten, nach ihm erst spät wiederfinden.

Wenige Dichter haben so sehr wie François Villon in ihren Liedern uns ihr ganzes Leben offenbart, mit allen Schattenseiten, ja mit der dichterischen Übertreibung zum Schlimmen. Nie ganz verzagt, obgleich stets von Armut und schimpflichem Elend verfolgt, bedenkenfrei in seinem

Umgang wie in seinem Lebenserwerb, und dabei doch durchglüht von dem unauslöschlichen Funken wahrer Herzenspoesie: so steht das Pariser Kind Villon, dieser echte Bürger des „lateinischen Viertels" links der Seine, an der Schwelle zu dem neuen Abschnitt französischer Literatur.

In Paris geboren, daselbst mittellos und in höchst anrüchiger Gesellschaft studierend, ohne es zu einer akademischen Würde zu bringen, hat er doch schon in jungen Jahren einen solchen Dichterruhm genossen, daß der vornehme Herzog Charles d'Orléans es nicht verschmähte, sich mit ihm in einen poetischen Wettstreit einzulassen.

Villons Eltern waren arme Handwerksleute. Er mußte ein Leben führen, wie wir es uns heute kaum vorstellen können, wenn wir hören, daß er und mehre Mitstudenten wegen räuberischer Streifzüge gegen die Bauern um Paris, wenn auch nur zur Stillung nagenden Hungers unternommen, zum Tode verurteilt wurden. Villon sollte gehängt werden, als er durch eine witzig begründete Berufung und durch die Gnade des Königs gerettet wurde. Im Angesichte des drohenden Todes schrieb Villon die in allen Literaturen unerhörte Frechheit nieder:

Le quatrain que fit Villon, quand il fut jugé à mourir:

Je suis François dont ce me poise,
Né de Paris emprès Ponthoise,
Or d'une corde d'une toise
Saura mon col que mon cul poise (pèse).

Diese vier Verse kennzeichnen den Mann. — Das war im Jahre 1547; Villon war damals 26 Jahre alt!

Im Gefängnis schrieb er das wunderliche Trostgedicht für seine Mitgefangenen, das an kaltblütiger Todesverachtung auch seines gleichen sucht. Mit unverwüstlichem Galgenhumor sieht er in seines Geistes Auge schon die baumelnden Leiber:

La pluye nous a debuez et lavez,
Et le soleil dessechez et noirciz;
Pies, corbeaulx nous ont les yeux cavez,
Et arrachez la barbe et les sourcilz.
Jamais, nul temps, nous ne sommes rassis;
Puis ça puis là, comme le vent varie,
A son plaisir sans cesser nous charie,
Plus becquetez d'oyseaulx que dés à coudre.
Ne soyez donc de nostre confrairie,
Mais priez Dieu que tous nous vueille absoudre!

Nach seiner Begnadigung trieb er allerdings sein ungebundenes Dichterleben unverändert weiter, getreu seinem Wahlspruch, den er in einer Ballade niedergelegt: „Il n'est trésor que de vivre à son aise."

über seine unzähligen tollen Streiche und damals unter Studenten für erlaubt geltenden Prellereien gibt es eine größere Dichtung: Les repues franches, von einem seiner Spießgesellen herrührend, in denen manches an die Schelmenstreiche Reinekes erinnert. Und dieser selbe Villon, der die Folter erlitten und dem Galgen gegenüber gestanden, hat in dem dünnen Büchlein, das seine sämtlichen Werke enthält, wahre Kleinode ursprünglicher, zarter Lyrik aufzuweisen. So vor allen das reizende Abschiedslied an eine Dame, wohl das in seiner schmucklosen Einfachheit rührendste dichterische Erzeugnis jener Zeit:

Adieu vous dy (dis) la lerme à l'oeil
Adieu, ma très gente mignonne.
Adieu, sur toutes la plus bonne,
Adieu vous dy, qui m'est grand dueil.

Adieu, adieu m'amour, mon vueil (voeu),
Mon povre cueur vous laisse et donne,
Adieu vous dy la lerme à l'oeil.

Adieu, par qui du mal recueil (je recueille)
Mille fois plus que mot ne sonne;
Adieu, du monde la personne
Dont plus me loue et plus me dueil.
Adieu vous dy la lerme à l'oeil.

Villon zeichnete sich noch besonders aus durch seine geschickte Behandlung des Kehrreims. Von seinen allgemeiner bekannten Kehrreimen seien angeführt: „Qui mal vouldroit au royaume de France!" — „Je congnois (connais) tout, fors que moy-mesme." — „Une fois avant que mourir — „Il n'est bon bec que de Paris." — Mais où sont les neiges d'antan." — Die beiden letzten sind aus zwei der bekanntesten Dichtungen Villons; das letzte wird noch heute sprichwörtlich angewandt. „Il n'est bon bec que de Paris" ist der Schlußvers eines Lobgedichts auf die Pariser Frauen, denen Villon den Vorrang vor allen anderen in der Kunst der zierlichen Rede zuerkennt.

Die beiden einzigen größeren Dichtungen Villons heißen Le petit Testament und Le grand Testament — dieses aus 173 achtversigen Strophen bestehend — und enthalten in scherzhafter Form Vermächtnisse des Dichters an Freunde und Feinde. Die ausgelassenste Habenichtslaune ergeht sich in diesen drolligen Gedichten Villons nach Herzensgelüsten und wird nur durch die zahlreich eingestreuten Balladen unterbrochen, die mit dem eigentlichen Inhalt der beiden „Testamente" kaum in losem Zusammenhang stehen.

Im „Großen Testament" findet sich seine berühmteste Ballade, die auf Les Dames du temps jadis:

Dictes-moy où, n'en quel pays,
Est Flora la belle Romaine? — —
Où est la très sage Heloïs,
Pour qui fut chastré et pouis moyne
Pierre Esbaillart (Abélard) à Sainct-
Denys?
Semblablement où est la royne
Qui commanda que Buridan
Fust jetté en ung sac en Seine?
Mais où sont les neiges d'antan!

La royne Blanche comme ung lys,
Qui chantoit à voix de Sereine;
Berthe au grand pied, Biatrix, Alice,
Harembourges, qui tint le Maine,
Et Jehanne, la bonne Lorraine,
Qu' Anglois bruslèrent à Rouen?
Où sont-ilz, Vierge souveraine? . .
Mais où sont les neiges d'antan!

Die liebenswürdigste Stelle aber im Grand Testament sind die Verse, in denen er seiner Mutter ein Gebet an die Jungfrau Maria als Vermächtnis hinterläßt, an inniger, schlichter Frömmigkeit von keinem der älteren Lyriker Frankreichs je erreicht:

„Femme je suis povrette et ancienne,
Ne riens ne sçay; oncques lettre ne lus;
Au moustier voy dont suis parroissienne,
Paradis painct, où sont harpes et luths
Et un enfer où damnez sont boulluz (bouillis):
L'un me fait paour (peur), l'autre joye et liesse.
La joye avoir fais-moy, haulte Deesse,
A qui pecheurs doivent tous recourir,
Comblez de foy, sans faincte ne paresse.
En ceste foy je vueil vivre et mourir."

Das war der merkwürdige Dichterstudent und arme Schächer, dessen Name von all den vielen Sängern seines Jahrhunderts allein nie vergessen worden; dessen Werke der zierliche Hofdichter Franz des I., Clément Marot, bald nach Villons Tode zuerst herausgegeben, und von dem der Geschmackspapst Frankreichs unter Ludwig XIV., Boileau, im Art poétique zu rühmen wußte:

Villon sut le premier, dans ces siècles grossiers,
Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers,

was zwar sehr schmeichelhaft für Villons Stellung in der französischen Literatur, übrigens aber entschieden übertrieben und nur durch Boileaus Unkenntnis der altfranzösischen Dichtung zu erklären ist. — Ein viel verständigeres Urteil fällte Villons Herausgeber Clément Marot über ihn:

„Le temps, qui tout efface, jusques icy ne l'a sçeu effacer, et moins encores l'effacera ores et d'icy en avant que les bonnes escriptures françoises sont et seront mieulx congnues et recueillies que jamais." (Ausgabe vom Jahre 1533.)

Digitized by Google

Villons Beliebtheit war schon bald nach seinem Tode außerordentlich. Unter den frühesten Erzeugnissen des französischen Buchdrucks findet sich die erste Ausgabe seiner Werke, und zwischen 1498 und 1542 sind 27 fernere Ausgaben erschienen.

Nicht zum ersten Mal begegnet uns in der Geschichte der französischen Lyrik das Mitglied einer Königsfamilie. In dem Könige Thibaut von Navarra hat der herzogliche Dichter des 15. Jahrhunderts **Charles d'Orléans** (1391—1465) seinen geistigen Ahnen. Jenem Dichter-König und den provenzalischen Troubadours gleicht Charles d'Orléans inhaltlich am meisten, während er mit Villon nur die Gewandtheit der Form teilt.

Er war der Vater des Königs Ludwigs XII. und der Oheim des Königs Franz I. Geboren im Jahre 1391, wurde er in der für Frankreich so verhängnisvollen Schlacht bei Azincourt mit 24 Jahren schwerverwundet von den Engländern gefangen genommen und verbrachte 25 Jahre seines Lebens in englischen Gefängnissen, bis er für ein bedeutendes Lösegeld im Jahre 1440 endlich seine Freiheit erlangte.

Bedenkt man, daß die weitaus größte Zahl der Gedichte des Herzogs im Gefängnis, wenn auch in keinem allzu harten, entstanden ist, so staunt man über die unvertilgbare Anmut der Empfindung, die Feinheit des Ausdrucks und die Leichtigkeit der Form, die fast jedes seiner hunderte von Gedichten aufweist. Starke, tiefe Herzensempfindungen brechen nur selten bei ihm mit Ungestüm zu Tage; der Ausdruck ist höfisch abgemessen und zierlich gedreht. In der sprachlichen Geschicklichkeit aber ist er nicht nur Villon, sondern auch allen früheren nordfranzösischen Lyrikern überlegen; ja er erreicht vielfach seine Vorbilder, die Troubadours, durch die Künstlichkeit der Form und die Geschmeidigkeit des Wortes. Man möchte ihn den „letzten Troubadour" nennen, wäre er nicht sprachlich ein Nordfranzose.

Außer dem Einfluß der Provenzalen war es augenscheinlich der des Roman de la Rose, dem Charles d'Orléans seine dichterische Gabe am meisten unterworfen hatte. Eine Anzahl seiner Balladen und Rondeaus sind nichts als lyrische Verarbeitungen gewisser Stellen jenes allegorischen Musterromans. Jeder Schmerz, jede Freude, jedes Lächeln, jedes Zürnen der Geliebten wird allegorisch verkörpert, und das wandelt dann, halb Mensch, halb Dunst, durch ein mit allen Künsten des Reims und des Rhythmus geschmücktes Rondeau. Amour, Loyauté, Espoir, Bonne Foy, Soussy (Souci), Tristesse, Liesse, Dangier — alle die alten Bekannten aus dem Roman de la Rose finden sich bei Charles

d'Orléans zum Stelldichein beisammen, und darum glauben wir nicht recht an die Aufrichtigkeit all der zierlichen Gefühlchen und der doch nur zum Zweck eines neuen Rondeaus erfundenen Schmerzen.

Diese Spielerei mit allegorischen Gebilden geht so weit, daß sich in der Sammlung der Poésies de Charles d'Orléans u. a. ein Verhaftbefehl (Lettre de retenue) der Liebesgottheiten gegen den edeln Herzog findet:

Dieu Cupido et Venus, la Deesse,
Ayans povoir sur Mondaine Liesse.
Salus de cœur, par nostre grant humblesse
A tous amans.

Savoir faisons que le duc d'Orléans
Nommé Charles, à present jeune d'ans,
Nous retenons pour l'un de nos servans
Par ces presentes;

Et lui avons assigné sur nos rentes
Sa pension en joyeuses attentes,
Pour en joïr par nos lettres patentes
Tant que vouldrons. — —

Pource donnons estroit commandement
Aux officiers de nostre Parlement
Qu'ils le traittent et aident doulcement
En toute affaire. — —

Le soustenant, sans y espargnier riens,
Contre Dangier avecques tous les siens.
Malebouche, pleine de faulx maintiens,
Et Jalousie. — —

Donné le jour saint Valentin martir
En la cité de Gracieux-Désir,
Où avons fait nostre conseil tenir.
Par Cupido et Venus souverains,
A ce presens plusieurs Plaisirs Mondains.

Diese und ähnliche Spielereien sind bei Charles d'Orléans so liebenswürdig und einheitlich im Ton gehalten, daß man sie zur Not ertragen kann, zumal da bei ihm niemals ein rohes Bild oder Wort die außerordentliche Zartheit des Gedankens oder der Sprache durchbricht. In den zwei starken Bänden seiner Gedichte stört nicht ein niedriger schmutziger Ausdruck: Charles d'Orléans bleibt ein fürstlicher Herr in jeder Zeile, die er schreibt.

Freilich sind die meisten seiner Lieder Modedichtung, in den schablonenhaften Überlieferungen der Troubadourperiode gehalten; aber dazwischen stehen doch einige Lieder, die ein sehr ursprüngliches Können beweisen. So besonders das schöne, im Gefängnis geschriebene Sehnsuchtlied an die französische Heimaterde, wohl seine gelungenste Dichtung:

En regardant vers le pays de France
Ung jour m'avint, à Dovre sur la mer,
Qu'il me souvint da la doulce plaisance
Que souloie (pflegte) au dit pays trouver.
Si commençay de cueur à soupirer,
Combien certes que grant bien me faisoit
De veoir France que mon cueur aimer doit.

Je m'avisay que c'estoit non savance
De telz souspirs dedens mon cueur garder,
Veu que je voy que la voie commence
De bonne paix, qui tous biens peut donner;
Pour ce tournay en confort mon penser,
Mais non pourtant mon cueur ne se lassoit
De veoir France que mon cueur aimer doit.

Alors chargay en la nef d'Esperance
Tous mes souhays en leur priant d'aler
Oultre la mer, sans faire demourance,
Et à France de me recommander.
Or nous doint Dieu bonne paix sans tarder,
Adonc auroy loisir, mais qu'ainsi soit,
De veoir France que mon cueur aimer doit.

Daß er bei aller Sehnsucht nach Frankreich nicht ganz den Frohsinn verlor, zeigt folgendes Lied aus der Gefangenschaft:

Nouvelles ont couru en France
Par maints lieux, que j'estoye mort,
Dont avoient peu deplaisance
Aucuns qui me hayent à tort
Autres en ont eu desconfort,
Qui m'ayment de loyal vouloir
Comme mes bons et vrais amis.
Si fais à toutes gens savoir:
Qu' encore est vive la souris.

Je n'ay eu ne mal ne grevance,
Dieu mercy, mais suis sain et fort,
Et passe temps en esperance
Que paix, qui trop longuement dort,
S'esveillera, et par accord
A tous fera liesse avoir.
Pour ce de Dieu soient maudits
Ceux qui sont dolents de veoir
Qu' encore est vive la souris.

Eine allgemeine Beobachtung läßt sich beim Lesen der Gedichte des Herzogs von Orleans wie der Villons und vieler seiner Zeitgenossen nicht abweisen: die Gedichtanfänge versprechen durch ihre Frische und Ursprünglichkeit des Gedankens wie durch den Schwung der Sprache meist mehr, als der weitere Fortgang hält. Die Endstrophen fallen häufig gegen die hübsche erste Strophe recht schwächlich ab. Es fehlt den Lyrikern jener Zeit an dichterischer Überzeugung: vielen Liedern merkt man deutlich an, daß sie nur wegen eines hübschen Kehrreims oder eines kräftigen Anfangsverses ausführlich niedergeschrieben wurden.

Um so angenehmer fällt ein so einfaches, sangbares Liedchen auf wie das folgende, das im Rhythmus und im ganzen Ton an Villons „Adieu vous dy la lerme à l'oeil" (S. 73) erinnert:

Ma seule, plaisant, doulce joye,
La maistresse de mon vouloir,
J'ay tel désir de vous véoir,
Que mander ne le vous sauroye.

Hélas, pensez que ne pourroye
Aucun bien, sans vous, recevoir,
Ma seule plaisant, doulce joye,
La maistresse de mon vouloir.

Car quand Deplaisir me guerroye
Souventefois, de son povoir,
Et je vueil reconfort avoir,
Esperance vers vous m'envoye,
Ma seule, plaisant, doulce joye.

Die kneiplustigen Weinlieder des braven Walkmüllers **Olivier Basselin**, des Dichters der „Vau-de-Vire“ (1400—1450), haben zu ihrer Zeit eine mehr örtliche als allgemein literarische Bedeutung gehabt. Erst mit dem Aufblühen der Chanson im 19. Jahrhundert nach dem langen klassischen Winterschlaf wandte sich die Beachtung der Freunde volkstümlicher Poesie in Frankreich jenen lustigen Liedchen eines schlichten Mannes aus den mittleren Kreisen des Volkes zu. Nur ward man dazu verführt, den dichterischen Wert jener alten Weinlyrik zu überschätzen, der kein größerer ist als der meisten Trinklieder bei anderen Völkern. Übrigens finden sich bei Basselin auffallend viele Berührungspunkte mit den Trinkliedern der deutschen Studentenlieder: bald wird Noa, der „brave Mann“, für seine Entdeckung, der seligmachenden Kraft des Weines gepriesen; bald bewundert der trinkende Dichter seine eigene in Weinfarben strahlende Nase; ein andermal singt er ein Lied, worin der Hering eine große Rolle spielt. Kurz, dieselben Stoffe, die uns genugsam aus unserer eigenen trinkseligen Lyrik bekannt sind. Der Vollständigkeit wegen sei bemerkt, daß es sich in den Vau-de-Vire Basselins überwiegend um den Apfelwein der Normandie handelt, daß also die ganze Weinherrlichkeit nicht viel auf sich hat.

Den Namen haben die lustigen Lieder von ihrem Geburtsort, dem Val de Vire in der Normandie. Ihre außerordentliche Beliebtheit hat später die Benennung des heiteren Singspiels mit dem Namen Vaudeville veranlaßt. — Von der Persönlichkeit Basselins ist uns wenig anderes bekannt, als daß er ein Müller gewesen und im Jahre 1450 von den Engländern getötet worden sei: sein Todesjahr ist aber auch nicht völlig sicher.

Die böse Kritik will sogar festgestellt haben, daß nicht Olivier Basselin, sondern J e a n l e H o u x, ein dichterischer Rechtsanwalt des 16. Jahrhunderts, der wahre Verfasser jener vergnügten Weinlieder gewesen. Sehr wahrscheinlich ist es, daß die Vau-de-Vire Basselins uns nicht in der ursprünglichen Fassung des 15. Jahrhunderts vorliegen. Doch läßt sich nicht beweisen, daß Jean le Houx, der erste Herausgeber der Lieder Basselins, ein Fälscher gewesen und daß er nicht wirklich ältere Lieder in einer von ihm aufgefrischten Sprache veröffentlicht hat.

Zur Probe diene das Loblied auf Noa in der durch Jean le Houx gegebenen Fassung:

Que Noé fut un patriarche digne!
Car ce fut luy qui nous planta la vigne
Et but premier le jus de son raisin.
    O le bon vin!

Mais tu estois, Lycurgue, mal habile,
Qui ne voulus qu'on bust vin en ta ville.
Les buveurs d'eau ne font point bonne fin.
O le bon vin!

Qui boit bon vin, il fait bien sa besongne.
On voit souvent vieillir un bon ivrongne,
Et mourir jeune un savant medecin.
O le bon vin!

Le vin n'est point de ces mauvais beuvrages
Qui, bus par trop, font faillir les courages:
J'ay, quand j'en bois, le courage Herculin.
O le bon vin!

Puisque Noé, un si grand personnage,
De boire bien nous appris l'usage,
Je boiray tout. Fay comme moi, voisin!
O le bon vin!

Villon, Charles d'Orléans und allenfalls auch der bescheidene Basselin waren die letzten Vertreter der mittelalterlichen Einfalt und reinmenschlichen Freude an der Liederdichtung. Ein anderer Dichter des 15. Jahrhunderts, Alain Chartier (1390—1449), hat zwar zu seiner Zeit ein außergewöhnliches Ansehen genossen, aber schon der Beiname „Père de l'éloquence" bezeichnet seine Dichtungsart. Sein Hauptwerk Le livre des quatre dames ist eine frostige Erzählung einer Episode der Schlacht bei Azincourt. Im übrigen war er ganz von der Allegoriesucht seines Jahrhunderts befangen.

Mit dem Aufdämmern der Renaissance und dem späteren Siege des Klassizismus über die volkstümliche Einfachheit ist es auf lange Zeit mit der französischen echten Lyrik vorbei. Auch die Sprache deutet auf einen Wendepunkt des französischen Schriftentums: das Altfranzösische mit seiner ursprünglichen Naturwahrheit und rührend ungelenken Kraft verschwindet, aber nicht ohne nachhaltige Einwirkung auf die zunächst folgenden Werke der Renaissance aufzuweisen. Was Unbehilfliches und Unzulängliches der Sprache anhaftete, wurde abgestreift; ihre unverwüstliche Frische lebte fort in dem Erben der altfranzösischen Literatur, dem genialsten Vertreter des mit gallischem Geiste durchtränkten Humanismus: in Rabelais.

Sechstes Kapitel.

Die Kleinepik.

Wie schon bei der Darstellung der Troubadourpoesie betont wurde, fand die erzählende Dichtung in Frankreich ihre Pflege fast ausschließlich

im Gebiete der Langue d'oïl. Neben den umfangreichen Chansons de geste gab es eine zahllose Menge kleinerer epischer Dichtungen, schon seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts. Die meisten rühren von namenlosen Dichtern her. Als benannte Verfasser solcher kleinerer poetischen Erzählungen kennen wir hauptsächlich: Marie de France und Rutebeuf. Die Form fast aller dieser Dichtungen ist der achtsilbige jambische Vers, deren je zwei reimen; die bloße Assonanz verschwand in diesen zum Lesen bestimmten Kunstdichtungen schon frühzeitig.

Die Hauptgattungen dieser Kleinepik sind: das **Fableau** oder **Fabliau** (vom lateinischen Fabula), die derbe, erzählende Schnurre, — das **Lai** (das englische Lay), die im Inhalt und Ausdruck zartsinnigere poetische Erzählung, — und die Tierfabel. Mit wenigen Ausnahmen entsprechen die Fableaux dem, was die deutsche Literatur unter dem Gattungsnamen „Schwänke" begreift. Bis jetzt sind 150 verschiedene Fableaux veröffentlicht; mindestens ebenso viele schlummern noch in den Handschriften der französischen Bibliotheken. Hierher gehören auch die zahlreichen Marien-Legenden, davon einige kleine Meisterwerke an Innigkeit der Empfindung und Anmut in der Erzählung. Bis auf diese altfranzösischen Mariendichtungen und ihre mittelalterlichen deutschen Nachdichtungen sind einige der schönsten unter Gottfried Kellers „Sieben Legenden" zurückzuführen.

Der poetische Wert der meisten Fableaux ist sehr gering. Ihr Inhalt ist so überwiegend grobsinnlich, auf die Befriedigung des gemeinsten Wohlgefallens an der Zote gerichtet, daß kaum empfohlen werden kann, sich zu andern als philologischen oder literargeschichtlichen Zwecken mit jenen Sammlungen abzugeben. Schon die Mitteilung vieler Titel der Fableaux ist eine Unmöglichkeit.

Natürlich gibt es auch Ausnahmen von diesem Verdammungsurteil. Es sind manche ganze erbauliche Stücke darunter, wie z. B. das Fableau De la Houce, das unter dem Titel La housse partie (partagée) sich auch anderswo findet und seinen Nachklang in der bekannten deutschen Erzählung hat, worin ein Söhnchen den gegen den eigenen Vater schnöde undankbaren Erzeuger durch ein unbefangen derbes Mahnwort zum besseren belehrt. — Auch sind einige der dem Inhalt nach bedenklicheren Geschichten wenigstens mit Vermeidung der rohesten Ausdrücke erzählt; so die sich in vielen anderen Literaturen gleichfalls vorfindende hübsche Mär vom „Schneekind": De l'enfant qui fut remis au soleil, das nämlich die treulose Gattin in Abwesenheit ihres Mannes durch eine Schneeflocke empfangen haben will. Von dem erzürnten Gatten „an die Sonne gebracht", d. h. in die Sklaverei verkauft, wird es, nach seiner Angabe, wieder zu Schneewasser.

Besonders hart mitgenommen werden in den Fableaux die Geistlichen. Mit echt gallischem Witz wird ihr zuweilen wohl nicht sehr heiliges Leben verspottet, und in mehr als einem jener gereimten Schwänke muß ein Pfaffe die Zeche bezahlen. Der Frömmigkeit, dem Ansehen der Religion tat das keinen Abbruch: man verstand es im Mittelalter besser als heute, Religion und Kirche von ihren Dienern zu unterscheiden.

Ebenso traurig steht es in den Fableaux mit den Anschauungen von weiblicher Ehre. Welch ein Gegensatz zwischen der wenigstens platonisch tuenden Troubadourdichtung und der frechen Sprache der nordfranzösischen Fableaux-Dichter! Sicher waren die meisten Fableaux nur für männliche Leser bestimmt.

Die Stoffe dieser uralten Erzählungen sind übrigens für den vergleichenden Literaturforscher dadurch merkwürdig, daß sie durch eine Reihe von Jahrhunderten immer wieder als die Lieblingsgegenstände der erzählenden Dichtung vorkommen. Die meisten der Geschichten im Decamerone des Boccaccio, im Heptameron der Königin Margarete von Navarra, vieles bei Rabelais, die Hälfte der Contes von Lafontaine, auch manche Erzählungen Chaucers in den Canterbury Tales haben ihre erste nachweisbare Quelle in den altfranzösischen Fableaux des 12.—13. Jahrhunderts. Selbst den Komödien Molières Le médecin malgré lui und Georges Dandin liegt ein altes Fableau zu Grunde. Eine der „Sieben Legenden" unseres Gottfried Keller, die von der Heiligen Jungfrau als Stellvertreterin einer aus dem Kloster entwichenen Nonne, ist einem altfranzösischen Fableau nacherzählt (vergl. Méons Sammlung, Band 2). Daß andrerseits die Fableaux selbst ihre ersten Ursprünge in orientalischen, zum Teil auch in griechischen und römischen Erzählungen haben, steht jetzt fest. So haben namentlich das „Buch von den sieben weisen Meistern" und die Sammlung der sogenannten „Milesischen Fabeln" aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. viele alte Erzählungsstoffe geliefert. Die Franzosen haben sich auf diesem Gebiet wie auf so vielen anderen größer als Verbreiter denn als Erfinder neuer, schöpferischer Gedanken gezeigt.

Eine durch seine vereinzelte Stellung um so wertvollere und auffallendere Ausnahme von dem undichterischen und gemeinen Inhalt jener Erzählungen hat das 13. Jahrhundert aufzuweisen: ein Fableau von so ungewöhnlicher Schönheit und Reinheit, daß es kaum begreiflich ist, wie es inmitten jener witzig-wüsten Gattung hat entstehen können. Es ist die dichterische Erzählung von **Aucassin und Nicolete.** Nur etwa zwölf Blätter einer in der Nationalbibliothek zu Paris aufbewahrten Handschrift füllt diese lieblichste Dichtung der altfranzösischen Literatur

und wiegt doch viele Bände eintöniger Chansons de geste und sämtliche Fableaux auf.

Schon die Form der Dichtung ist nicht ganz gewöhnlich. Auf eine kurze Assonanzenstrophe von durchschnittlich zehn Versen folgt jedesmal ein Stück Prosa von mäßigem Umfang, aber doch so, daß das Ganze eher als eine Prosadichtung zu bezeichnen ist denn als eine metrische. Dem Werkchen sieht man auf den ersten Blick an, daß es nicht zum Lesen, sondern zum gesprochenen und gesungenen Vortrag in größerem Kreise bestimmt war.

Die Sprache in der uns erhaltenen Fassung von „Aucassin und Nicolete" trägt den äußeren Charakter der picardischen Mundart des Altfranzösischen. Es ist aber mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß der Dichter, dessen Name uns nicht gemeldet wird, den sonnigen Schauplatz seines Werkes, die Provence, gut gekannt hat. Die ganze Stimmung, der örtliche Duft, der auf dem Roman ruht, ist südfranzösisch. Ganz ausgeschlossen ist auch die Möglichkeit nicht, daß wir es hier mit der nordfranzösischen Übersetzung eines ursprünglich in provenzalischer Mundart abgefaßten Romans zu tun haben. Namentlich die liebliche Stelle im Abschnitt 12: „Ce fut el tant (temps) d'esté el mois de mai, que li jor sont caut (chauds), lonc et cler et les nuis coies et series. Nicolete jut une nuit en son lit, si vit la lune luire cler par une fenestre e si oï le lorseilnol center en garding, se li sovint (il lui souvint) d'Aucassin son ami qu'ele tant amoit" klingt eher südfranzösisch.

Der Inhalt des Werkes handelt, wie es im Eingang heißt:

De deus biax enfants petis,
Nicholete et Aucassin, —

die einander in reiner, unerschütterlicher Liebe anhangen und allen Hindernissen, dem Zorn der Eltern, der Trennung und Gefangenschaft, der Zeit und dem Raume trotzend ihre keusche Liebe zum glücklichen Ende durchführen. Wie diese alles duldende, nie hadernde treue Liebe entstanden ist, das berichtet die Dichtung nicht. Es ist auch überflüssig, denn es ist die alte Geschichte von den zwei schönen Nachbarkindern, die zusammen aufwachsend einander im Herzen tragen, ehe sie es selber wissen. Am stärksten zeigt sich diese Liebe das ganze Werk hindurch bei Aucassin. Sie macht ihn, den von Natur mutigen Heldenjüngling, zuweilen zu einem wie bewußtlos dahintaumelnden verliebten Träumer, der auf Erden nichts denkt und trachtet als „Nicholete, ma douce amie, que je tant aim".

Wer ist nun diese vielgeliebte Nicolete? Ein schönes Sarazenenmädchen, aus „Carthago“ geraubt, von dem Vicomte, dem Vasallen des Grafen von Beaucaire, gekauft und zu seiner Pflegetochter gemacht, nachdem sie zuvor getauft worden. Sie liebt Aucassin, wie dieser sie; nur ist sie die klügere, bedächtigere von beiden. Ohne Selbstsucht denkt sie doch zuweilen an ihre eigene Sicherheit, die der allzu verliebte Aucassin ganz vergißt. Als er sie nach langen Irrfahrten endlich wiedergefunden, ist sie es, die klaren Sinnes bleibt:

Er küßt die Augen ihr, die Stirn,
Dazu den Mund zusamt dem Kinn.
Sie aber bracht' ihn zur Vernunft:
„Ach Aucassin, mein süßes Lieb,
Wohin denn willst du mit mir ziehn?“
— „Weiß ich's denn selbst, Geliebte mein?
Was kümmerts mich, wohin wir gehn,
Ob wir umirren hier im Wald,
Wenn ich bei dir, bei dir nur bin!“

Zum Glück für die unschuldigen Kinder hilft ihnen Gott, „der die Liebenden liebt“, wie es im Gedicht heißt, aus der bittern Not.

Die berühmteste und auch stärkste Stelle ist die, wo Nicoletes Pflegevater, der Vicomte, dem Jüngling ins Gewissen redet, er möge das Sarazenenmädchen aufgeben, er könne ja leicht irgend ein Königskind oder eine Grafentochter heiraten. Und was habe er schließlich, wenn er wirklich Nicolete zum Weibe nehme? Ins Paradies zu kommen könne er dann doch nicht hoffen, als Gatte einer, wenn auch getauften, Sarazenin! — Da aber bricht der Liebeszorn des unglücklichen Aucassin in herbster Weise aus: „Was hab ich im Paradies zu schaffen? Ich will nicht ins Paradies, es sei denn, ich habe Nicolete, meinen viellieben Schatz, den ich ach so sehr liebe. Denn ins Paradies kommen nur Leute, als da sind“ — und nun folgt ein sehr respektwidriger Ausfall gegen die Geistlichkeit, wie wir deren in so vielen Fableaux finden. Dann fährt er fort: „Dergleichen Volk kommt ins Paradies, und mit denen will ich nichts zu schaffen haben, sondern in die Hölle will ich!“ — Hier ist nun dem Dichter ein arger Verstoß gegen die sonst prächtig durchgeführte Einheitlichkeit der beiden Hauptcharaktere untergelaufen. In dem Bestreben, eine gewisse trotzige Schelmerei in dieses Gespräch mit dem Vicomte zu bringen, läßt er Aucassin Worte sprechen, die zu seiner sonstigen keuschen Art gar nicht stimmen: „In die Hölle kommen auch die schönen höfischen Damen, die neben ihrem Gatten noch zwei oder drei ‚Freunde‘ haben, — und kommen auch die Harfenschläger und Dichter und die Könige der Welt. Mit denen will ich zusammen sein, wenn nur Nicolete, meine vielsüße Geliebte, bei mir bleibt.“

Schließlich einigt sich der Graf von Beaucaire mit seinem Sohn Aucassin dahin, daß dieser in den Kampf ziehen will unter der Bedingung: „daß, wenn Gott mich heil und ganz zurückführt, ihr mich

Nicolete, meine süße Braut, so lange sehen lasset, daß ich zwei oder drei Worte mit ihr sprechen und sie ein einziges Mal küssen kann.“ Aus der Schlacht siegreich heimkehrend, hört er von seinem Vater die Weigerung, die feierliche Abrede zu erfüllen oder sie überhaupt als geschehen anzuerkennen, und es erfolgt zwischen Vater und Sohn ein tötliches Zerwürfnis. „Vater“, spricht Aucassin, „haltet mir keine weisen Reden, sondern haltet mir eure Abrede.“ — „Bah, welche Abrede, lieber Sohn?“ — „O, mein Vater, habt ihr sie vergessen? Bei meinem Haupt, wer immer sie vergessen, ich will sie nicht vergessen, sondern sie hoch und heilig halten.“ — Der Graf bleibt bei seiner verstockten Weigerung. „Ist das euer letztes Wort?“ spricht Aucassin. — „So helfe mir Gott, ja,“ sagt der Graf. — „Wahrlich“, spricht Aucassin, „deß bin ich betrübt, daß ein Mann in eurem Alter lügt!“ Graf Garin läßt seinen erzürnten Sohn in den Turm werfen, sodaß nun beide Liebende elendiglich in zwei Kerkern schmachten.

Während Aucassin sich weiter keinen Trost weiß, als daß er an Nicoletes Schönheit denkt und in vergangener Liebeslust schwelgt, denkt die nicht minder liebende, aber klügere Nicolete an Rettung. Der Gesang der Nachtigall, in der oben ursprachlich angeführten Stelle, weckt zwar auch in ihr die leidenschaftlichste Sehnsucht, doch zugleich den Wunsch nach Freiheit und Glück. Aucassin klagt, Nicolete handelt. „Sie merkte, daß die Alte schlief, die bei ihr war. Sie stand vom Bette auf, legte ein schönes seidenes Gewand an, nahm Betttücher und Linnen, knüpfte sie aneinander und machte daraus eine Leine, so lang wie sie nur konnte, band sie an einen Fensterpfeiler und ließ sich in den Garten hinab. Dann schürzte sie mit der einen Hand vorn, mit der andern hinten ihr Gewand, und so schlüpfte sie durch den Tau, den sie in großen Tropfen auf dem Grase sah, und ging aus dem Garten zu Tale.“ — Und als ob der Dichter sich selbst in seine anmutige Schöpfung verliebt hätte, die er jetzt erst in Lebensgröße vor uns hinstellt, nachdem er bis dahin nur andeutend von ihr gesprochen, gibt er nun eine Beschreibung der reizenden Erscheinung:

„Ele avoit les caviaux (cheveux) blons et menus recerceles (bouclés) et les ex (yeux) vairs et rians et la face traitice (länglich) et le nes haut et bien assis et les levretes vremelletes (vermeilles), plus que n'est cerisse ne rose en tant d'esté (temps d'été) et les dens blans et menus, et avoit les mameletes dures, qui li souslevoient sa vesteiire, ausi com ce fuissent dex (deux) nois gauges (Wallnüsse), et estoit graille (mince) parmi les flans qu'en vos dex mains la peiisçiés enclorre.“

Zwischen den beiden wiedervereinigten Liebenden entspinnt sich ein reizender Wettstreit, der für die poetisch-keusche Gesinnung des Dichters, im Gegensatz zu der zeitgenössischen Lüsternheit des Fableaux, ein herr-

liches Zeugnis ablegt. Aucassin beteuert Nicolete seine grenzenlose Liebe und beschwört sie, in ein anderes Land mit ihm zu fliehen. „Ach“, sprach sie, „ich glaube nicht, daß du mich so liebst, wie du sagst; aber ich liebe dich mehr, als du mich.“ — Worauf Aucassin ihr die schöne Antwort gibt:

„Avoi, bele douce amie, ce ne porroit estre que vos m'amissiés tant que je faç vos. Femme ne puet tant amer l'oume, con (comme) li hom, fait le femme. Car li amors de le femme est en son l'oeil et en son le cateron (bouton) de sa mamele et en son l'orteil de pié, mais li amors de l'oume est ens el cuer plantee, dont ele ne puet isçir (sortir)“.

Nach endlosen gemeinsamen und getrennten Irrfahrten und bunten Abenteuern finden sich schließlich Aucassin und Nicolete fürs Leben zusammen, und eine große Hochzeit krönt ihre Liebe und endet die Dichtung.

An Knappheit und zugleich Lieblichkeit der Sprache, Einfachheit der Fabelführung, kräftiger Charakterschilderung läßt sich aus der ganzen ältesten französischen Literatur diesem kleinen Juwel nichts an die Seite setzen. Vieles darin erinnert unwillkürlich an Gottfried Kellers „Romeo und Julie auf dem Dorfe“, ja vielfach an Shakespeares „Romeo und Julie“ selber, nur daß der leichtere Sinn des 13. Jahrhunderts und die augenscheinliche Liebe des Dichters für seine eigenen entzückenden Phantasiegebilde einen traurigen Schluß nicht zuließen.

„Aucassin und Nicolete“ sind auch nachmals in der französischen Literatur bekannt geblieben, nachdem die Urquelle längst verschollen war. Im 18. Jahrhundert dichtete Sedaine eine Oper Aucassin et Nicolette (1772), die sich lange auf der Bühne hielt. Aus der Zeit noch vor der Wiedererweckung der altfranzösischen Literatur stammt Heines Lob der Dichtung in seinen „Sonnetten“:

Hast einen bunten Teppich ausgebreitet,
Worauf gestickt sind leuchtende Figuren.
Es ist der Kampf feindseliger Naturen,
Der halbe Mond, der mit dem Kreuze streitet.

Trompetentusch! — die Schlacht wird vorbereitet;
Im Kerker schmachten, die sich Treue schwuren;
Schalmeien klingen auf Provenzer Fluren;
Auf dem Bazar Karthagos Sultan schreitet.

Freundlich ergötzt die bunte Herrlichkeit;
Wir irren wie in märchenhafter Wildnis,
Bis Lieb und Licht besiegen Haß und Nacht.

Die zweite Gattung der altfranzösischen Kleinepik bilden die **Lais**. Der Unterschied zwischen diesen und den Fableaux ist nicht groß; nach der alten Erklärung sollten die Lais ernsthafteren Inhalts sein als die Fableaux, auch einen mehr geschichtlichen oder doch sagenhaften Charakter tragen. Der Hauptvertreter dieser Art gereimter Erzählungen ist eine Dichterin, eine der liebenswürdigsten Erscheinungen des französischen Mittelalters: **Marie de France**, so genannt, weil sie, der Herkunft nach eine vornehme französische Dame, den größten Teil ihres Lebens am englischen Hofe verbrachte und für diesen literarisch tätig war. Am Schluß ihrer Tierfabelsammlung Ysopet („kleiner Aesop") nennt sie mit Stolz und zur Abwehr gegen unberufene Nachahmer ihren Namen: „**Marie ai num (nom), si (et) sui de France.**"

Unter dem Namen Marie de France war sie schon zu ihren Lebzeiten berühmt und besonders in Frankreich beliebt. Ein zeitgenössischer Schriftsteller, Denis Pyramus, wohl der älteste Kritiker Frankreichs, sagt in seinem Unverstand tadelnd von der vortrefflichen Dichterin:

— — Composa les vers de lays,
Ki ne sunt pas de tut verais (vrais);

jedoch gesteht er sowohl ihre Geschicklichkeit wie ihre außergewöhnliche Beliebtheit zu, namentlich in den feineren Kreisen Frankreichs. Aber ihre Erzählungen müssen weit über Frankreich hinaus begeisterte Leser gefunden haben, sonst besäßen wir nicht eine altnorwegische wörtliche Übersetzung aus dem 13. und eine englische aus dem 14. Jahrhundert.

Zwischen den gemeinen Fableaux der anderen Dichter und den Lais der Marie de France ist in der Sittlichkeit eine unüberbrückbare Kluft. Dabei gehören diese poetischen Erzählungen, von einer Dame hohen Standes und vorzugsweise für Damen gedichtet, keineswegs zu den tugendhaft-langweiligen. Ein männlicher Schriftsteller müßte sich heute hüten, gewisse Natürlichkeiten mit derselben unbefangenen Geradheit auszusprechen, die sich bei Marie de France überall zeigt. Aber unanständig oder gar unsittlich ist keine einzige ihrer prächtigen Erzählungen, wiewohl keine an Zartheit dem Fableau von Aucassin und Nicolete gleich kommt.

Gelebt hat Marie de France in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts; im übrigen ist uns so gut wie nichts über ihre Persönlichkeit bekannt, außer daß sie aus der Normandie stammte, wenigstens in normannischer Mundart geschrieben hat; daß sie etwa um 1175 ihr Hauptwerk verfaßt; daß sie es dem englischen, sehr französisch gesinnten König Heinrich II. zugeeignet hat. Sie selbst sagt von ihren Erzählungen, daß sie die Stoffe bretonischen Jougleurs entlehnt hat. Ob es sich dabei um englisch-bretonische oder französisch-bretonische Quellen gehandelt hat, wissen wir nicht. Ihr

Hauptwerk, die Lais, ist in England geschrieben, ebenso die beiden anderen Dichtungen: Ysopet, eine Sammlung von 103 Tierfabeln in gereimten Versen, und eine lange, etwas langweilige gereimte Legende vom heiligen Patrizius: Le purgatoire de Saint-Patrice. Diese Legende schildert eine Fahrt ins Fegefeuer und hat möglicherweise Dante eine der Anregungen zur Divina Commedia gegeben.

Die 12 der Marie de France mit größter Wahrscheinlichkeit zuzuschreibenden Lais sind dichterische Bearbeitungen bretonischer Sagen, deren ursprüngliche Fassung verloren gegangen. Wie weit also die Selbständigkeit der Bearbeitung reicht, läßt sich nicht mehr entscheiden. Die meisten Stoffe gehören dem Sagenkreise vom König Artur und seiner Tafelrunde an; sie finden sich zum Teil auch in andern Sprachgebieten vor.

Die schönsten Lais der Sammlung sind: Lai du Fresne (Der Sang von der Esche), — Lai de Lanval, — Lai des deux Amants, — Lai du Chevrefoil (Der Sang vom Geißblatt) und Eliduc. Am einfachsten in der Fabel, dabei sehr anmutig erzählt ist ihre Geschichte „Von den zwei Liebenden". Ein König hat eine einzige geliebte Tochter; um sich nie von ihr zu trennen, stellt er an die zahlreichen Bewerber um ihre Hand die Forderung: wer sie zur Gemahlin haben wolle, müsse sie, ohne ein einziges Mal zu rasten, einen hohen Berg hinauftragen. Keinem gelingt das schwere Stück. Die Königstochter liebt heimlich einen Pagen, und er sie; mit Hilfe einer „Tante in Salerno" verschaffen sie sich einen kräftigen Zaubertrank, der den Jüngling befähigen soll, ohne zu rasten, seine Holde den Berg hinaufzutragen. Der Tag der Kraftprobe kommt. Das liebende Prinzeßchen hat, um sich ihrem Herzliebsten recht leicht zu machen, mehre Tage vorher nichts gegessen, und um ganz sicher zu gehen: „n'ot (eut) drap vestu fors la chemise," was aber ihrer Schamhaftigkeit keinen Abbruch tut. Leider ist der tolle Knabe zu verliebt und siegesgewiß, um den weisen Ermahnungen der Prinzessin zu folgen, während er sie den Berg hinaufträgt: hartnäckig weigert er sich, aus dem Zauberfläschchen Kräfte zu trinken, und so fällt er, endlich oben angelangt, vor Erschöpfung tot zu Boden. Das liebende Königskind stürzt gleichfalls vor Gram tot über den teuren Pagen nieder. Von dem verschütteten Trank aber sprießen rings um den Gipfel Blumen von niegesehener Schönheit auf.

Im Lai de Chevrefoil (chèvrefeuille) wird eine Nebengeschichte aus der Sage von Tristan und Isolde ausführlicher erzählt: die Versöhnung Tristans mit König Marke durch Vermittelung der Isolde, die von Tristan durch eine mit eingeritzten Buchstaben versehene Haselnußstaude Kunde erhalten. Sehr innig ist der Schluß dieses eigentümlichen

Briefes, worin Tristan, an die Freundschaft zwischen der Haselnußstaude und dem Geißblatt erinnernd, der Königin Isolde sagt:

D'eux deux fu-il tut autresi (ebenso),
Cume del chevrefoil esteit,
Ki à la codre (Haselnußstaude) se preneit.
Quand il est si laciez (lacé) et pris,
F tut entur le fust s'est mis,
Ensemble peuvent bien durer,
Mes ki puis les volt désevrer,
Li codres muert hastivement
E chevrefoil ensemblement;
Bele amie, si est de nus:
Ne vus sans moi, ne moi sans vus.

Neben Marie de France ist als hervorragender Fableaux-Dichter **Rutebeuf**, gestorben um 1290, zu nennen, einer der talentvollsten und vielseitigsten Dichter des 13. Jahrhunderts. Ein echter Pariser, wenn auch aus der Champagne gebürtig, zeigt er schon in einer für jene frühe Zeit auffallenden Weise die Schlagfertigkeit des Ausdruckes, die scharfe Auffassung der Gegensätze und einen untrügbaren Sinn für das Komische. Sein Lebenlang ging es ihm kläglich: daher zahlreiche Bettelgedichte an Könige und vornehme Herren. Das erste Gedicht in der Sammlung seiner Werke betitelt sich: Cest de la povretei Rutebeuf und beginnt:

Je ne sai par où je commance,
Tant ai de matyère abondance
Por parler de ma povretei.
Por Dieu vos pri, francs Rois de France (Ludwig IX.),
Que me donez quelque chevance (possession):
Si ferez trop grant charitei. —

Er war mit seinem Leben gründlich unzufrieden; aus vielen seiner Dichtungen spricht eine Verbitterung und vergrämte Stimmung, die das Lesen unbehaglich macht. Seine Fableaux sind nicht halb so lieblich und zartsinnig wie die der Marie de France. Man kann ihn als das älteste uns bekannte Mitglied jener großen Zunft bezeichnen, die von französischen Dichtern neuerer Zeit als die „sainte Bohème“ gefeiert wurde. Rutebeuf eröffnet den Reigen im 13. Jahrhundert: seine berühmtesten Nachfolger heißen Villon und viel später Murger.

Eine gewisse Rolle hat Rutebeuf auch als dramatischer Dichter gespielt. Er ist u. a. der Verfasser eines „Mirakelspiels von Theophilus“ und überhaupt einer der frühesten mit Namen genannten „Mirakel“-Dichter. Im „Theophilus“ wird ein der Faustsage verwandter Stoff behandelt: die Verschreibung einer Menschenseele an den Teufel.

Digitized by Google

Der Name Rutebeuf war aller Wahrscheinlichkeit nach nur ein Deckname; wie denn schon hier die allgemeine Bemerkung stehen mag, daß in keinem anderen Literaturlande die Neigung zur Erfindung von schriftstellerischen „Kriegsnamen“ so verbreitet ist, wie in Frankreich.

Siebentes Kapitel.

Das altfranzösische Drama.

Die Anfänge mittelalterlicher dramatischer Kunst sind an derselben Quelle zu suchen, wie die des antiken Theaters: im Gottesdienst; für die christliche Welt in der Messe mit ihrer Rollenverteilung im Wechselgespräch. Auch die Darstellungsweise der Evangelien und anderer Bücher des neuen Testaments ist ja vielfach so dramatisch bewegt, daß die Anlehnung an die heiligen Schriften zum Zweck einer weltlich-gottesdienstlichen Unterhaltung nahe lag, um so mehr als die christliche Kirche, infolge der Ausschreitungen des antiken Theaters in der Ausstattung, ihr Machtwort gegen die weltliche Bühne erlassen hatte. Aus derselben Kirche, die das heidnische Theater unterdrückte, ging der Keim des neuzeitlichen Dramas hervor, anfangs sogar von ihr geschützt und gepflegt. Ja noch mehr: der Aufbau des mittelalterlichen Theaterhauses lehnte sich geradezu an die Kirche an, denn vor den Pforten der Kirche fanden in der ältesten Zeit die Aufführungen statt. Erst mit der wachsenden Beliebtheit der Theater-Aufführungen und mit dem Zuströmen großer Menschenmassen aus Stadt und Land entstand das Bedürfnis, eigens dazu hergerichtete umfangreiche Bauten auf freien Plätzen zur Verfügung zu haben. Kirchlich aber in gewissem Sinne blieb das mittelalterliche Theater bis an sein Ende: es diente überwiegend zur Darstellung geistlicher Stoffe, und die Aufführungen fanden meist zur Verherrlichung von Kirchenfesten statt, besonders des Osterfestes. Geistliche, ja selbst Mönche haben bis ins 16. Jahrhundert hinein an den Aufführungen mitgewirkt.

Das französische Theater im 12.—15. Jahrhundert war in seinem Äußeren prunkvoller als das englische zur Zeit Shakespeares. Ein mehrstöckiges Gebäude, allerdings nur aus Holz aufgezimmert, denn es sollte ja nicht stehen bleiben; aber mit reichem Schmuck, namentlich bunten Teppichen, unter denen das dürftige Holzgerüst verschwand. Die drei Stockwerke, durch Leitern miteinander verbunden, mußten zur Darstellung von Himmel, Erde, Hölle dienen, welcher drei Reiche fast jedes größere geistliche Spiel bedurfte. Vor der offenen Bühne baute sich in weitem Rund, nach hinten hoch aufsteigend, das hölzerne Gerüst für die Zuschauersitze auf.

Digitized by Google

Auch die innere Ausstattung der Bühne darf man sich nicht so dürftig vorstellen, wie die englische noch unter Shakespeare. Erhaltene Kostenrechnungen für Bühnengeräte zeigen eine erstaunliche Höhe der Ausstattungskunst. Besonderer Fleiß wurde auf die möglichst eindrucksvolle Darstellung der Hölle verwendet. Das Wort vom „Höllenrachen" wurde durch die altfranzösischen Theatermaler so buchstäblich und so erschreckend wie möglich versinnlicht.

Wie in Athen und in Rom anfangs nur Männer auf der Bühne erscheinen durften, so auch im mittelalterlichen Frankreich. Erst unter Heinrich III. durften weibliche Rollen von Frauen gespielt werden, eine Neuerung, die aus Italien durch wandernde Schauspielertruppen eingeführt wurde.

Die ältesten theatralischen Verarbeitungen biblischer Stoffe — denn nur um solche handelte es sich zuerst — hießen ursprünglich Ludi oder Jeux, später Mysterien (Mystères), wobei zweifelhaft ist, ob das Wort von mysterium oder ministerium (gottesdienstliche Handlung) abzuleiten; wahrscheinlicher von mysterium.

Bis ins 11. Jahrhundert zurück reichen die Spuren des französischen Theaters. Zu den ältesten Sprachdenkmälern Frankreichs überhaupt gehört schon ein Mystère, vielleicht noch vor der Abfassung der Chanson de Roland niedergeschrieben. Es ist das Mystère des vierges sages et des vierges folles, das sich nur im Anfang streng an die biblische Parabel anlehnt, sich aber im weiteren Verlauf stark davon entfernt und ins Mystische abschweift. Der Gebrauch der romanischen Sprache ist darin noch nicht streng durchgeführt, er wechselt ab mit dem der lateinischen. Das Latein dieses Mysteriums ist allerdings arges Küchenlatein; man lese z. B. Stellen wie die folgende:

Sponsus (der Bräutigam):

Adest sponsus, qui est Christus:
Vigilate, virgines;
Pro adventu ejus gaudent
Et gaudebunt homines;

Venit enim liberare
Gentium origines,
Quas per primam sibi matrem
Subjugarunt demones. — —

Inhaltlich sind die in der Volkssprache geschriebenen Stellen wirksamer und empfindungsechter, als die matten lateinischen; das Latein war eben zu jener Zeit im Gebrauch für Laien nur noch künstlich am Leben zu erhalten.

Die lateinischen Stellen weisen schon eine gewisse Hinneigung zum Reim auf, obwohl die bloße Assonanz vorherrscht. Als Sprachprobe der französischen Stellen folgen einige Verse aus den Reden der Jungfrauen:

Digitized by Google

Prudentes (die klugen Jungfrauen):
De nostr' oli (huile) queret (demandez) nos a doner;
No n'auret pont (point), alet (allez) en achapter
Deus (des) merchaans que lai veet (voyez) ester.
Fatuae (die törichten Jungfrauen):
Dolentas! chaitivas (chétives)! trop i avem (avons) dormit!

Mit dem zwölften Jahrhundert verschwindet das Latein aus den biblischen Dramen mehr und mehr; wo es noch vereinzelt vorkommt, handelt es sich meist um wörtlich angeführte Stellen aus der Liturgie, die dem Volke ihrem ungefähren Sinne nach bekannt waren, oder um Kirchenlieder.

Man hat für die Anfänge des altfranzösischen Theaters zu unterscheiden zwischen reinliturgischen Dramen und solchen, die zwar aus biblischen Stoffen aufgebaut, aber nicht in den Gottesdienst ohne weiteres einzufügen waren. Die liturgischen sind die älteren. Die Einstreuung lateinischer Verse ist das deutliche Erkennungszeichen dieser „liturgischen Dramen; die weltlich-geistlichen Spiele sind in reinem Französisch geschrieben.

Das älteste nichtliturgische Mysterium ist das Jeu d'Adam, aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts; es behandelt Adams Sündenfall und Erlösung durch Christus. Hierin sind nur noch die Bühnenanweisungen lateinisch. Aus den Winken für die Aufführung ersehen wir, daß man schon damals in Frankreich eine nicht geringe Kunstfertigkeit in Theaterdingen besaß. Evas Verführung durch die Schlange geschieht durch einen serpens artificiose compositus, der ziemlich lange Reden zu halten hat.

Die fromme Einfalt, die im Adams-Spiel wie in allen jenen ersten Versuchen des französischen Theaters herrscht, ist rührend. Hier z. B. ein Gespräch zwischen Adam und Eva, nachdem Gott ihnen den Genuß der Frucht der Erkenntnis verboten:

Adam:
Eve, doulce seur et amie,
Je ne say pas certainement,
Pourquoi il l'a fait ne comment,
Mais à tout ce j'obairay.

Eve:
Et moi aussy je le feray;
Mais moult volontiers en mengasse
Pour certain, se je ne cuidasse (croyais)
Faire offence —

welche Stimmung der Teufel Belgibus benutzt, um in Gestalt der Schlange Eva zu betören. — Diese Einfalt hat aber den Dichter nicht gehindert, sich in der Verführungsszene recht wirksam noch anderer Hilfsmittel zu bedienen als der ihm durch den Bibeltext gebotenen. Die Schlange umgarnt Frau Eva durch Huldigungen für ihre Schönheit:

Tu es fieblette et tendre chose.
Et es plus fresche que n'est rose;
Tu es plus blanche que cristal,
Que nief (neige) qui chiet (choit) sur glace en val.

Auch daran, daß Gott Vater leibhaftig in dem Spiel auftrat — im Bischofgewande! — nahmen damals nicht Volk noch Geistlichkeit Anstand.

Einen Fortschritt über die engen Schranken des an die biblische Erzählung gebundenen Mysteriums hinaus bezeichnen die Mirakelspiele: dramatische Darstellungen aus dem Leben wundertätiger Heiliger (daher die Bezeichnung), meist an den Tagen dieser Heiligen aufgeführt; oder die Dramatisierung überirdischer Einwirkungen auf das Menschenleben, namentlich liebevoller Rettungen durch die Jungfrau Maria. In den Miracles durfte sich der dichterische Geist jener Zeit schon freier ergehen: die strenge Schranke der Bibel fehlte; die Legende war vieldeutig und ließ Ausschmückungen zu, ja sie duldete auch eher komische Zusätze und Zwischenszenen. In dem Miracle de Madame Sainte Geneviève z. B. erfolgt die Geburt der heiligen Genovefa auf der Bühne selbst. Die Mutter der Heiligen ruft in Kindesnöten:

Doulz Jhésucrist, je suis enceinte
Et toute preste de gésir;
Oiez en pitié ma complainte
En acomplissant mon désir. —
(Puis dit en soy lessant chéoir à terre):
Aide, aide, Vierge Marie!
Le cuer me fault, je n'en puis plus.

Wozu die Kammerdienerin mit ergötzlicher Unverschämtheit bemerkt:

Bien fut sote la druerie (Liebe)
De quoi si gryés (graves) maulz sont venus,

und Gott bittet, er möge sie vor ähnlichen Widerwärtigkeiten gnädig behüten.

Ein noch älteres Mirakelspiel ist bearbeitet nach der Sage von Amis und Amilius, den beiden unzertrennlichen treuen Freunden: Un miracle de Notre-Dame, d'Amis et d'Amille. Der Inhalt wird kurz dahin angegeben: „Amille tua ses deux enfans pour gairir Amis son compaignon qui estoit mesce (miselsüchtig); et depuis les resuscita Nostre-Dame." Es handelt sich um einen jener uns heute aufs widerwärtigste berührenden Stoffe, in denen das Menschenopfer zu gutem Zweck als eine fromme Tat dargestellt und mit allen Segnungen des Himmels belohnt wird; also ungefähr dieselbe ekelhafte Geschichte wie in dem deutschen von Gerhart Hauptmann erfolglos dramatisierten Gedicht vom

„Armen Heinrich.“ Auch die Legende von Griseldis, die im französischen Mittelalter vielfach dramatisch verarbeitet wurde, gehört zu jenen beliebten Stoffen, in denen eine hohe christliche Tugend in ein scheußliches Zerrbild verwandelt wird.

Die Mysterien wie die Mirakelspiele wurden vielfach mit spaßigen Szenen aus dem Volksleben durchwebt, um die heilige Einförmigkeit zu durchbrechen. Aus diesen komischen Einschiebseln, die mit der Zeit die fromme Haupthandlung in den Hintergrund drängten, entstanden unter geschickten Händen die ersten nichtgeistlichen französischen Komödien. Die älteste dieser Art rührt her von **Adam de la Halle** (etwa 1240 bis 1287) aus Arras und heißt: Le jeu Adam, zuerst aufgeführt um 1262, hat aber keineswegs etwa die Geschichte unseres Altervaters Adam zum Inhalt, sondern Begebenheiten aus dem eigenen Taugenichts-Leben jenes frechsten aller älteren französischen Dichter.

Das „Adams-Spiel“ hat ein stattliches Personenverzeichnis, zu dem auch vier Feen gehören. Es ist ein aus derbkomischen Szenen zusammengesetztes „Volkstück“, wie man heute sagen würde; sehr flott und witzig geschrieben, ohne jede Rücksicht auf Theaterzensur oder schamhafte Ohren im Zuschauerraum. Daß z. B. ein Theaterdichter seine Eheverhältnisse auf die Bühne bringt, und zwar indem er in der gehässigsten Weise die eigene Gattin beschimpft, dürfte in der Geschichte des Theaters einzig dastehen. Und doch beginnt damit dieses tolle Adams-Spiel. Der Dichter wird von Nachbarn gefragt: wohin er wolle? — nach Paris! — warum? — weil seine Frau ihm nicht mehr gefalle. Ja früher, da sei er so verliebt in sie gewesen wie nur möglich, aber jetzt sei er ihrer gründlich überdrüssig. Und nun zählt er mit schmunzelnder Breite dem Nachbar die Reize seiner Frau auf, als sie noch schön und — nicht seine Frau war. Dieser gemeine Ton geht fast durch das ganze Stück.

Adam de la Halle ist aber auch der Verfasser des ersten französischen Schäferstücks, eines Singspiels, das mit seiner muntern Beweglichkeit und natürlichen Anmut eine der reizvollsten dramatischen Überlieferungen aus der altfranzösischen Zeit bildet. Es liest sich wie der Text einer komischen Oper und zwar einer guten. Dieses Schäferspiel (Pastourel) heißt: Li gieus (jeu) de Robin et de Marion, oder auch: Li gieus du Bergier et de la Bergière. Namentlich der erste Teil, der sich zwischen der schönen treuen Schäferin Marion, dem Rittersmann, der ihr nachstellt, und ihrem lieben Schäfer Robin abspielt, ist stellenweise von hohem Reiz, und seine Bühnengerechtigkeit ist für die frühe Zeit, aus der es herrührt, bewundernswert. Der Handschrift dieses Schäferspiels ist die Musik der gesungenen Stellen beigefügt. Die

Digitized by Google

Sangbarkeit der liederartigen Stücke, die einen unwillkürlich an die Szenen zwischen Zerline, Masetto und Don Juan erinnern, fühlt man noch beim bloßen Lesen der Verse. Marion singt zu Anfang:

> Robins m'aime, Robins m'a;
> Robins m'a demandée, si m'ara (aura).
> Robins m'acata (acheta) cotele (Kleid),
> D'escarlate bonne et belle. — —
> Robins m'a demandée, si m'ara.

Darüber kommt der ungebetene Chevalier, und nun folgt ein Wechselgesang, aus dem Marion, die standhafte, ganz anders hervorgeht als Zerline —:

Li chevaliers: Douche puchele, or me contez,
Pour coi ceste canchon cantez,
Si volontiers et si souvent?

Marions: Biaus sire, il i a bien pour coi:
J'aim bien Robinet, et il moi. — —

Li chevaliers: Or dites, douche bergerette,
Ameriés-vous un chevalier?

Marions: Biaus sire, traiiés-vous arrière,
Je ne sais que chevalier sont;
Deseur (au-dessus de) tous les hommes du mont (monde)
Je n'aimeroie que Robin.

Li chevaliers: Chevaliers sui, et vous bergère,
Qui si long (loin) jetés ma prière.

Marions: Jà pour ce ne vous amerai;
Bergeronete sui,
Mais j'ai ami
Bel et cointe et gai. — —

Einen festen Boden erhielt das altfranzösische Theater durch die zur regelmäßigen Aufführung des größten und volkstümlichsten Mysteriums, der Passion de Jésus Christ, gegründete Confrérie de la Passion de Notre-Seigneur. Schon seit dem Jahre 1398 hatte sich eine Genossenschaft zur Aufführung von geistlichen Spielen in Paris gebildet, die bei Vincennes ihre Vorstellungen gab. Ihre staatliche Anerkennung erhielt sie erst im Jahre 1402 durch ein Patent Karls VI., das den Mitgliedern gestattete, in Paris selbst Vorstellungen zu geben und sich in ihrer Theatertracht sogar auf der Straße zu zeigen. Dieses Patent, am 4. Dezember 1402 vollzogen, ist die Urkunde des ersten ständigen Theaters in Frankreich. In einer jetzt verschwundenen Straße von Paris, nahe dem Tor Saint-Denis, noch heute guter

Theatergegend, hat die Schaubühne jener „Bruderschaft“ gestanden. Sie hat unter sinkender Gunst der Behörden bis zum Jahre 1548 sich mit der Aufführung geistlicher Stücke befaßt, ist dann durch einen Beschluß des Pariser Parlaments auf die Darstellung weltlicher Stücke beschränkt worden und hat erst unter Ludwig XIII. im Jahre 1613 dem im Hotel de Bourgogne eröffneten Theater modernen Schlages endgiltig weichen müssen: das christliche Volkspiel dem klassischen Hoftheater.

Zum Teil selbständig, zum Teil vielleicht aus den in die Mysterien eingeschobenen allegorischen Zwischenspielen entwickelte sich allmählich im 15. Jahrhundert eine theatralische Dichtungsart: die Moralités. Sie sind nach heutigem Geschmack fast alle von gähnender Langeweile, haben sich auch in der Volksgunst nicht lange behauptet. Nur eine Richtung der Moralitäten, deren wir jetzt noch über 60 besitzen, ist von Dauer gewesen und hat fruchtbringend gewirkt: die scherzhaften Allegorien, in denen z. B. Verkörperungen wie Mange-tout, Soif, Friandise, Gourmandise vorkommen und die blasse Allegorie durch witzig bewegte Handlung und lustiges Zwiegespräch unterhaltlich machen.

Auch für die Aufführung der Moralitäten hatte sich, und zwar schon vor der Confrérie de la Passion, in Paris eine besondere Körperschaft gebildet, aus akademischen Personen, die später in bewußter Nebenbuhlerschaft mit der Confrérie wirkten, die sogenannte Bazoche, deren Mitglieder Bazochiens hießen. Die Bazoche leitet ihren Namen her von „Basilica“ (Bazochia), vom „Palais“, d. h. dem Pariser Gerichtshof. Die jungen Sachwalter und Schreiber dieser höchsten Rechtsbehörde Frankreichs hatten im Jahre 1303 unter Philipp dem Schönen einen besonderen Gildebrief erhalten, der ihrer Gesellschaft, eben der Bazoche, außerordentliche Vorrechte verlieh. Ihre Haupttätigkeit bildeten die alljährlich dreimaligen Theateraufführungen, meist im inneren Hof des „Palais“, im Beisein der vornehmsten Herrschaften der Hauptstadt. Die Provinz ahmte das Beispiel von Paris natürlich nach, und so gab es bald an jedem größeren Gerichtsitz in Frankreich eine Liebhabertheater-Gesellschaft unter dem Namen Bazoche, gebildet aus den nämlichen Kreisen wie in Paris.

Daß diese meist jüngeren Leute sich nicht lange mit den kalten, allegorischen Moralitäten begnügten, sondern von diesen zur reinmenschlichen Komödie, allerdings einer etwas grobschlächtigen, vorschritten, ist begreiflich. Die Farces, diese ersten Vorläufer des französischen Lustspiels, verdanken der Bazoche ihre Entstehung. Wir besitzen deren heute noch gegen 150, alle zwischen der Mitte des 15. und der des 16. Jahrhunderts entstanden. Die Benennung ist herzuleiten von farcire (stopfen), bedeutet also ein Stopfsel oder Einschiebsel, nämlich in die Moralitäten.

Digitized by Google

Eine Abart der Farce ist die Sotie, die in allegorischem Gewande brennende politische Fragen jener Zeit mit größter Ungeschminktheit behandelte und wegen ihrer handgreiflichen Wirkung auf große Kreise des Volkes nicht selten von den Königen als politisches Kampfmittel gegen auswärtige Feinde in Schutz genommen wurde.

Auch die Abart der Sotie stand in Pflege einer besonderen, innungsartigen Genossenschaft lustigsten Schlages, der Enfants sans souci, mit ihrem Prince de Sots und der Mère Sotte an der Spitze. Diese „Kinder Sorgenlos" haben zum Verfall des Mysteriendramas wesentlich beigetragen, insofern als sie, von der Confrérie de la Passion hinzugezogen, ihre Possenreißerei auf das ernste religiöse Drama übertrugen und kirchlichen Behörden mißliebig machten.

Der bedeutendste, ja der einzige bedeutende Sotie-Dichter ist **Pierre Gringore,** eine Zeitlang, als Inhaber der Würde einer Mère Sotte, der Leiter der Enfants sans souci, ein Zeitgenosse Ludwigs XI. und XII. Er war es vornehmlich, der aus der Narrenpossen-Bühne eine politische Rednertribüne machte im Solde dessen, der ihn bezahlte, also vor allen des Königs. Sein Hauptwerk ist die Sotie du Jeu du Prince des Sots, aufgeführt 1511 unter Ludwig XII., — ein durch und durch „kulturkämpferisches" Stück, wie man heute sagen würde Staat und Kirche, König und Papst liegen im Streit, und das Weltkind Gringore stellt sich natürlich auf die Seite des Staates und des Königs. Heute dünkt es uns schier unglaublich, was für Freiheiten, vielmehr Frechheiten, dazumal unter den Augen des Allerchristlichsten Königs gegen die katholische Kirche, besonders gegen den Papst gesprochen und gespielt werden durften! Hundert Jahre später wäre dem Dichter und sämtlichen Schauspielern der Scheiterhaufen dafür sicher gewesen.

Die Heldin des Narrenspiels heißt La Mère Sotte, und sie läßt uns keinen Augenblick im Zweifel, wer damit gemeint sei: „Je suis la Mère Saincte Eglise." Ihr gegenüber steht La Sotte Commune, der „Dritte Stand", Vertreterin des schlichtbürgerlichen gesunden Menschenwitzes und des Philistertums, die sich weder um Staat noch um Kirche sonderlich kümmert, denn

> Je dis tout, ne m'en chault se on m'ot,
> En fin je paye tousjours l'escot.
>
> (Mich kümmert's nicht, ob man mich hört,
> Muß schließlich doch immer die Zeche zahlen).

Die Kirche spricht durch die Mère Sotte ihren Grundsatz dahin aus:

Digitized by Google

Or je vous diray tout le cas:	Avoir sur luy l'auctorité.
Mon filz, la temporalité	De l'espiritualité
M'entretient, je n'en doubte pas;	Je jouis, ainsy qu'il me semble;
Mais je vueil, par fas ou nefas,	Tous les deux vueil mêler ensemble.

Man merkt schon an der Sprache und am kurzbeschwingten Vers, um wie viel keder, quecksilbriger das alte Theater war, als das stelzbeinige, steifnackige unter Ludwig XIV.

Pierre Gringore ist derselbe Dichter, den Victor Hugo in seinem Roman Notre Dame de Paris, Banville in seinem Einakter Gringoire vorführt, freilich beide in arger Verzerrung der geschichtlichen Wahrheit.

Das berühmteste Mystère, das zwei Jahrhunderte hindurch alle Bühnen Frankreichs beherrscht hat, ist das der Leidensgeschichte Christi. Es gibt deren mehre Fassungen von sehr ungleicher Länge. Die bekannteste ist das **Mystère de la Passion** von Arnoul Graban, entstanden vor 1452. Die Passion nahm volle vier Tage zur Aufführung in Anspruch und beschäftigte 220 Personen. Sie zählt nicht weniger als 34 574 achtsilbige Verse, und dieser lange Schwall von dogmatischen und scholastischen Auseinandersetzungen aller Art ist für den heutigen Leser unerträglich. Der dichterische Wert dieser im Mittelalter weit und breit berühmten Passion ist, einzelne Ausnahmen abgerechnet, sehr dürftig. Die theologischen Spitzfindigkeiten überwuchern die Handlung, namentlich finden die Unterhaltungen der langweiligen allegorischen Gestalten gar kein Ende. So ist z. B. eine Unterhaltung zwischen Justice, Vérité, Miséricorde, Sapience und Paix allein 1300 Verse lang. Auch sonst wimmelt es von Langweiligkeiten und Geschmacklosigkeiten. Die Verspottung und Marterung Christi am Kreuz dauert 7000 Verse hindurch und strotzt von abscheulichen Lästerungen. Es ist unbegreiflich, wie die Kirche dergleichen Szenen hat dulden können, die an Verhöhnung des Heiligsten alles in Schatten stellen, was später bewußt kirchenfeindliche Schriftsteller in Frankreich gewagt haben.

Die Passion von Arnoul Graban wird eröffnet mit einer Art von „Vorspiel im Himmel“, dem sich eins in der Hölle anschließt. Die Handlung selbst beginnt mit der Erschaffung der Welt, des ersten Menschenpaares und dem Sündenfall. Erst im 1160. Verse tötet Kain den Abel! Dazwischen fortwährend Prologe und Epiloge, sodaß die eigentliche Haupthandlung nur langsam vom Fleck kommt. Mit besonderer Liebe sind die Szenen behandelt, in denen die Jungfrau Maria vor und nach dem Tode Christi am Kreuzeswege klagt; manches hierin ist von ergreifender Schönheit, die nur getrübt wird durch den unbesieglichen Hang Arnoul Grabans zur Weitschweifigkeit.

Digitized by Google

Aus den schönsten Stellen, den Reden Mariä kurz vor Christi Tode und bei der Abnahme des Leichnams, seien einige Strofen als Proben entnommen, mit den starken Kürzungen, die bei den endlosen Wiederholungen notwendig sind:

O mon enffant, mon fait considerez,
Donner ma part jà ne deliberez;
J'ay part en vous, se bien la moderez,
Trop plus feconde
Qu'aultrez meres, — —
Car aux enffans qu'elz engendrent au monde,
N'ont qu'une part, le père a la seconde, —
Tout estes mien!

Homme mortel n'y peust reclamer rien:
Se pere avez, il est celestien.
Eh donc, mon filz, pour dieu gardez vous bien
Par tel pointure

D'abandonner ainsi à l'aventure
Mon droit, ma part, mon sang et ma nature:
S'ainsi est fait, à la dure parture:
Je m'y oppose. — —

Hélas! mon filz, je retourne vers vos,
Voiez mon dueil, mon tristable courroux,
Et de vos yeux tant precieux et doulx
Regardez celle

Qui vous conceut pure vierge et pucelle,
Qui vous nourrit de sa tendre mamelle,
Et me dittes, de ma douleur mortelle,
Qui reste plus?

Gespielt wurde an dieser Passion täglich von acht Uhr morgens bis sieben Uhr abends. Und das vier Tage hinter einander! Freilich gab es Pausen, ausgefüllt durch die Mahlzeiten, aber auch durch Musikaufführungen. Der Ernst dieser viertägigen Tragödie wurde gemildert durch die zahlreichen Zwischenspiele, besonders der mancherlei Teufel. Je mehr man sich damals vor dem Teufel fürchtete, desto ärgeren Spott trieb man mit ihm.

Das geistliche, christliche Volkstheater hat mehr als vier Jahrhunderte bestanden. Die Renaissance mit ihrer verfeinerten Geschmacksrichtung in den leitenden Ständen hat ihm, nicht ohne harte Kämpfe, ein Ende gesetzt. Erst ein Erlaß des Pariser Parlaments von 1548 untersagte der Confrérie de la Passion die fernere Aufführung von Mysterien und Mirakeln, somit von geistlichen Stoffen. Die Darstellung der Farces und Soties blieb den Bazochiens und den Enfants sans souci unbenommen, und diese haben auch dann noch gespielt, als schon das regelrechte, das „klassische" Drama in den Vordergrund trat.

Die berühmteste aller Farces, die durch mehr als vier Jahrhunderte bis auf den heutigen Tag, dank einer Neubearbeitung durch den Abbé Brueys (1704), ihre Lebensfähigkeit auf der Bühne bewährt hat, ist die zuerst um 1470 aufgeführte **Farce de Maistre Pierre Pathelin.** Über die Verfasserschaft dieser schmackhaftesten Frucht des mittelalterlichen

Digitized by Google

Theaters der Franzosen steht nichts fest. Man hat an François Villon, an die Dichter des Roman de la Rose, an Antoine de la Sale, gedacht. An allen diesen Vermutungen ist nicht viel oder gar nichts. Nein, Pathelin ist wahrscheinlich von einem der vielen lustigen Dichter der Bazoche geschrieben. Es wäre nicht das erste Mal, daß jene Gilde junger Juristen sich über ihr eigenes Handwerk lustig gemacht hätte.

Die Beliebtheit des Stückes war schon bald nach seiner Entstehung ungemein groß. In allen bedeutenderen Städten Frankreichs, zuerst in Paris, spielte man es, und die Volkstümlichkeit gewisser Redensarten war so nachhaltig, daß noch heute einiges davon dem französischen Sprachschatz unveräußerlich angehört, so z. B. Il convient rendre ou pendre, und besonders das auch im Deutschen nachgeahmte Revenons à nos moutons („auf besagten Hammel zurückkommen"). Ja der Titel selber hat zu sprichwörtlicher Anwendung dienen müssen, wie aus dem Wort pateliner hervorgeht. — Der erste Druck stammt aus dem Jahre 1486. Die schnelle Verbreitung des Stückes kann man auch daraus ermessen, daß der gelehrte Reuchlin es von seinen Studenten in Heidelberg im Jahre 1497 in einer lateinischen Umarbeitung aufführen ließ. Es wurde in letzter Zeit in einer neufranzösischen Übersetzung mit großem Erfolge in dem Pariser Théâtre Français gespielt.

Maistre Pierre Pathelin sprudelt von Laune und Witz. Die Gestalten, fünf an der Zahl, sind sämtlich so naturwahr dem Leben entnommen, daß die Bühnenwirkung noch heute, nach vier Jahrhunderten, durchschlagend ist, so viel auch die verbessernwollende Hand des Bearbeiters Brueys von der derbkomischen Ursprünglichkeit des alten Pathelin abgestreift hat. Wirkt zwar die rasche Szenenfolge mit ihrem fortwährenden Wechsel des Ortes für unsre Theatergewohnheiten etwas störend, so ist doch die innere Einheit und straffe dramatische Zusammenfassung bewundernswert. Die Fabel ist sehr einfach, der Schluß wahrhaft genial.

Die Personen der Farce sind: Maistre Pathelin, ein verarmter, betrügerischer Schurke von Advokaten, dabei im Grunde eine lustige Haut, ein Späßchenmacher und Clown in der Robe, vollendeter Meister des Wortes und von eiserner Unverschämtheit. Seine Frau Guillemette, die würdige Gattin eines solchen Schelmen, von größter Verständnisinnigkeit für die pfiffig angelegte Betrügerei Pathelins. Sodann der Drappier, der dummschlaue Tuchhändler, der den listigen Advokaten zu betrügen glaubt, aber gar bald sich selber für betrogen erkennen muß: ein wundervoll gelungener Typus des Bourgeois, der erfolglos gegen den Bohémien ankämpft. Die Figur des Richters, der die größte Eile hat, den Prozeß schnell abzumachen, tritt weniger bedeutungsvoll hervor, ist aber gut durchgeführt. Der Schuft von Bergier, der schließlich selbst den Fuchs

Pathelin überlistet, ist die sühnende Gerechtigkeit des Stückes, das im übrigen eine so verachtungsvolle Auffassung der Rechtzustände enthält, wie sie sonst höchstens noch in dem geistesverwandten Roman du Renart zu finden ist.

Der Inhalt ist kurz dieser. Pathelin, dessen Frau, wie er selber, dringend eines neuen Gewandes bedarf, geht zur Verkaufsbude des Tuchhändlers und weiß diesem durch seine überlegene Gewandtheit ein Stück Tuch auf kurze Zahlfrist abzuschwatzen. Wie der Tuchhändler nach beendetem Marktgeschäft zu dem Advokaten kommt, um sein Geld zu holen und zugleich dessen Einladung zu einer gebratenen Gans zu folgen, findet er den listigen Patron scheinbar sterbenskrank — seit elf Wochen! — im Bett liegen, und die Frau Advokatin bestätigt, daß ihr Mann weder heute noch sonst seit langer Zeit sich aus dem Hause gerührt habe. Unser Tuchhändler erbost sich hierüber nicht wenig, beginnt aber selbst allmählich zu zweifeln, ob seine Sinne ihn nicht betrogen haben, denn die Geschicklichkeit, mit der Pathelin die Sterbeszene eines Fieberkranken spielt, ist für einen beschränkten Tuchhändlerverstand zu groß. Er läßt am Ende die Hoffnung auf die Erlangung der Kaufsumme fahren und tröstet sich damit, daß es vielleicht der Teufel selbst gewesen sein könne, der ihm den Schabernack gespielt. Da aber kommt für den Betrogenen ein neuer harter Schlag: sein unehrlicher Schäfer, Thibault l'Aignelet, hat ihm seine besten Schafe listigerweise getötet, um sie selbst zu verzehren, hat dem Besitzer Jahrelang vorgelogen, die Tiere seien an der Drehkrankheit und dergleichen gefallen; aber nun ist er endlich von glaubwürdigen Zeugen bei seinem schändlichen Gewerbe überrascht worden und soll vor Gericht dem Tuchhändler dafür büßen. Der spitzbübische Schäfer begibt sich in seiner hochnotpeinlichen Lage zu dem ebenso spitzbübischen Advokaten Pathelin und verspricht ihm eine gute Belohnung, wenn er ihn durch diesen lebensgefährlichen Prozeß glücklich hindurchbringe. Pathelin rät dem Schäfer, sich blödsinnig zu stellen, auf alle Fragen des Richters mit einem blökenden Bée zu antworten und sich so mildernde Umstände zu sichern. Die List gelingt: der eilfertige Richter, durch die Verwirrung des sein gestohlenes Tuch und seine getöteten Hämmel immerfort durcheinander mengenden Tuchhändlers ärgerlich gemacht, spricht den Schäfer frei. Das Stück endet mit dem Meisterstreich, daß Pathelin auf seine Mahnung an den Schäfer, ihm nun den ausbedungenen Anwaltsold zu zahlen, selbst mit dem angeratenen Bée sich begnügen muß und empört ausruft:

Or cuisdois-je estre sur tous maistre	De parolles en payement,
Des trompeurs d'icy et d'ailleurs,	A rendre au jour du Jugement:
Des forts coureux (Roßtäuscher) et des bailleurs	Et un bergier des champs me passe!

Digitized by Google

So hat wenigstens der größte Schelm seinen Lohn empfangen; der Betrüger ist zum Betrogenen geworden, und auf einen Schelmen sind verdientermaßen anderthalbe gekommen.

Die beiden besten Szenen sind: die eine zu Anfang, worin Pathelin den Tuchhändler durch Schmeicheleien zu umgarnen weiß; dann die Gerichtsszene mit ihrer ergötzlichen Verwirrung. Auch die Sterbeszene Pathelins, in der er aus dem Fieber heraus Limousinisch, Picardisch, Flamändisch (Deutsch-Französisch), Normannisch, Bretonisch und Küchenlatein radebricht, ist von unwiderstehlicher Wirkung.

Hier eine Sprachprobe. — Pathelin lobt des Tuchhändlers Vater, um den Sohn geneigter zu machen, ihm das Tuch ohne bare Bezahlung zu überlassen:

Pathelin: Ha! qu'estoit ung homme sçavant!
Je requier Dieu, qu'il en ait l'ame,
De vostre pere. Doulce Dame!
Il m'est advis tout clerement,
Que c'est-il de vons proprement.
Que'estoit-ce ung bon marchand et saige:
Vous luy ressemblez de visaige,
Par Dieu, homme droicte painture.
Se Dieu eut oncq' de creature
Mercy, Dieu vray pardon lny face
A lame!
Le Drappier: Amen, par sa grace,
Et de nous, quand il luy plaira!
Pathelin: Par ma foy, il me desclaira
Maintefois et bien largement,
Le temps qu'on voit presentement
Moult de fois m'en est souvenu.
Et puis lors il estoit tenu
Ung des bons . . .
Le Drappier, Sceez-vous, beau sire.
Il est bien temps de le vous dire;
Mais je suis ainsi gracieux. —

Pathelin (acceptant une chaise):
Voulentiers. — Ha! que vous verrez
Qu'il me disoit de grans merveilles!
Ainsi, m'aist (aide) Dieu! que des oreilles,
Du nez, de la bonche, des yeulx,
Oncq' enfant ne ressembla mieulx
A pere. Quel menton forché!
Vrayement, c'estes-vous tout poché;
Et qui diroit à vostre mere
Que ne fussienz filz vostre pere,
Il auroit grant faim de tancer.
Sans faulte, je ne puis penser,
Comment Nature en ses ouvraiges
Forma deux si pareilz visaiges. — —

Achtes Kapitel.

Die altfranzösische Geschichtschreibung.

Daß die kunstmäßige Ausbildung der Prosa bei den Franzosen später ihren Anfang nahm als die des dichterischen Ausdrucks, darf nicht wundernehmen: derselbe Vorgang zeigt sich in allen andern Literaturen. Die ältesten Prosawerke der französischen Sprache sind: eine Sammlung der Gesetze Wilhelms des Eroberers aus dem 11. Jahrhundert, also etwa zeitgenössisch mit der Niederschrift des Rolandsliedes; eine Übersetzung der Psalmen und der Vier Bücher der Könige aus dem 12. Jahrhundert,

und eine Prosabearbeitung des Heldengedichtes Tristan aus dem bretonischen Sagenkreise vom Ende des 12. Jahrhunderts.

Die vier Jahrhunderte literarischer Entwickelung der Prosa, 12.—15. Jahrhundert, werden am deutlichsten gekennzeichnet durch je ein Prosawerk geschichtlichen Inhalts: Geoffroy de Villehardouins Buch De la conqueste de Constantinople, das älteste französische Geschichtswerk, — Jean Sire de Joinvilles Histoire de Saint Louis, — Jean Froissarts Chroniques, — und Philippe de Commynes' Mémoires.

Geoffroy de Villehardouins Schilderung des von dem französischen Adel auf eigene Faust unternommenen, aussichtslosen vierten Kreuzzuges stammt zwar aus dem ersten Anfang des 13. Jahrhunderts, gehört aber mit ihrer Sprache dem 12. Jahrhundert an. Villehardouin aus der Champagne lebte zwischen 1160 und 1213; er machte selbst als einer der hervorragenderen Führer den unglücklichen Kreuzzug mit und starb auf den ihm zugeteilten eroberten Ländereien in Thessalien. Seine Sprache ist noch recht unbeholfen und weitschweifig; er wiederholt sich, aber man merkt doch schon eine gewisse künstlerische Freude an der Ordnung des Stoffes wie an der naturwahren Darstellung. Wenig geistige Betrachtung, überwiegend einfache Angabe des Geschehenen und von ihm selbst Gesehenen, in einem von schlichter Wahrheit durchtränkten, schmucklosen, aber gerade darum oft ergreifenden Stil.

Als Probe für Sprache und Darstellungsweise sei die Stelle gewählt von der Ankunft der Abgesandten des Kreuzheeres in Venedig, an ihrer Spitze der Geschichtsschreiber Villehardouin selber, die den Dogen angehen sollen, die Kreuzfahrer mit Schiffen zur Beförderung von Lebensmitteln zu unterstützen:

Li dux de Venise, qui ot à nom Henris Dandole, et ere (était) mult sages et mult prouz, si les honora mult, et il et les autres gens, et les virent mult volentiers. Et quand ils baillerent les lettres lors seignors, si se merveillerent mult por quel affaire ilz erent venuz en la terre. Les lettres erent de creance et dirent li contes que autant les creist en come lor cors, et teneoient fair ce que cist six feroient. Et li Dux lor respont: „Seignors, je ai veues vos lettres. Bien avons cognu que vostres seignors sont li plus hauts homes que soient sans corone, et il nos mandent que nos creions ce que vos nos direz, et tenons ferme ce que vos ferez. Or dites ce que vos plaira.“ — Et li messages respondirent: „Sire, nos volons que vos aiez vostre conseil, et devant vostre conseil nos vos dirons ce que nostre seignor vos mandent, demain se il vos plaist.“ — Et li Dux lor respont que il lor requerroit respit al quart jour, et adonc (alors) aroit (aurait) son conseil ensemble, et porroient dire ce que ils requeroient.

Ils attendirent tresci (jusqu'au) quart jor que il lor ot mis. Ils entrerent el palais qui mult ere riches et biax, et troverent le Duc et son con-

Digitized by Google

seil en une chambre, et distrent lor messages en tel manière: „Sire, nos somes à toi venu de par les hals (hauts) barons de France qui ont pris le signe de la croix por la honte Jesu-Christ vengier, et por Jerusalem conquerre, se Dieu le veut soffrir; et por ce que ils savent que nulle genz n'ont si grant pooir come vos et la vostre gent, vos prient por Dieu que vos aiez pitié de sa terre d'oltremer, et de la honte Jesu-Christ vengier, comment il puissent avoir navire et estoire.“ —

Das Werk des Geschichtschreibers des 13. Jahrhunderts **Jean de Joinville** bezeichnet sprachlich wie inhaltlich einen wesentlichen Fortschritt. Seine Geschichte des Lebens Ludwigs des Heiligen ist kein trockener Bericht über Begebenheiten, sondern ein wertvoller Beitrag zur Seelenkunde in der Geschichte. In herzlicher Liebe und aufrichtiger Bewunderung seinem Könige, Ludwig IX., ergeben; in Not und Gefahren, ja bis in die Gefangenschaft bei den Türken dessen treuer Begleiter, hat er sich doch stets eine vollkommene Freiheit des Urteils über seinen königlichen Helden gewahrt. Das Buch ist keine bloße Lobschrift, vielmehr eine in die Tiefe gehende Seelenschilderung; dabei in einem sehr schlichten Französisch geschrieben, ohne überflüssigen Schmuck und zu einer gewissen ruhigen Erhabenheit nur da sich aufschwingend, wo der Gegenstand es unwiderstehlich verlangt.

Joinville lebte von 1224 bis 1317. Er begleitete den schwärmerisch frommen, begeisterten König Ludwig auf dessen erstem Kreuzzuge im Jahre 1248, der in Ägypten ein klägliches Ende nahm, wurde mit ihm gefangen genommen und kehrte nach der Bezahlung des Lösegeldes mit ihm nach Frankreich zurück. Vom zweiten Kreuzzuge des Königs im Jahre 1270, auf dem dieser den Tod fand, hielt sich der kluge Joinville fern, da er die gänzliche Fruchtlosigkeit der vereinzelt unternommenen Kreuzzüge eingesehen.

Seine Geschichte schrieb er als Achtzigjähriger längere Zeit nach dem Tode des Königs, im Auftrage der Königin Johanna von Frankreich. Es ist gewidmet dem Könige Ludwig dem Zehnten. Nach seiner eigenen Angabe verteilte er den Stoff in der Weise, daß — „La première partie se devise comment il se gouverna tout son tens selonc Dieu et selonc l'Eglise, et au profit de son regne. — La seconde partie dou livre si parle de ses granz chevaleries et de ses granz faiz d'armes.“ — Der erste Teil, der die Schilderung der Lebensweise und des Charakters des wahrhaft frommen, aber nicht frömmlerischen Königs enthält, ist zwar etwas eintönig, hält sich indessen von der fast unvermeidlichen Langeweile in der Darstellung einer solchen inbrünstigen Gottseligkeit glücklich frei. Der zweite Teil, mit seiner ruhigen, bescheidenen Erzählung des abenteuerlichen Zuges des Königs, ist in hohem

Grade anziehend und erinnert oft genug, nicht zu seinem Nachteil, an griechische Geschichtschreiber, namentlich an Xenophon.

Die nachstehende Probe ist der Stelle entnommen, die des Königs Unschlüssigkeit schildert, ob er Ägypten verlassen solle oder nicht. Im Kriegsrat hat man sich mit allen gegen die eine Stimme Joinvilles, des jüngsten der Führer, für die Rückkehr ausgesprochen; der König aber in seinem frommen, heldischen Sinn ist im Herzen mehr zum Ausharren entschlossen —:

Quand nous fumes parti d'illec, et li assaut me commença de toutes parts: „Or est fous, sire di Joinville, li roys, se il vous croit contre tont le conseil dou royaume de France." — Quand les tables furent mises, li roys me fist seoir delez li au mangier, là où il me fesoit touzjours seoir se sui frère n'i estoient. Onques ne parla à moy tant comme li mangiers dura, ce qu'il n'avoit pas acoutumei, qne il ne gardast touzjours à moi en mangeant. Et je cuidoie (croyais) vraiement que il fust courrouciez à moy,. pour ce que je dis que il n'avoit encore despendu nulz de ses deniers. Tandis que li roys oy (ouït) ses graces, je alai à une fenestre ferrée qui estoit en une reculée devers le chevet dou lit le roy, et tenoie mes bras parmi les fers de la fenestre et pensoie . . . . En ce point que je estoie illec, li roys se vint apuier à mes espaules, et me tint ses dous mains sur la teste. Et je cuidai que ce fust messires Phelippes d'Anemos, qui trop d'enni m'avoit fait le jour pour le consoil qne je li avoie donné, et dis ainsi: „Lessiéz moy en paiz, messire Phelippes." — Par male aventure, au tourner que je fiz ma teste, la mains le roy me chéi parmi le visaige; et cognu que c'estoit li roys à une esmeraude, que il avoit en son doy. Et il me dist: „Tenez vous touz quoys (cois); car je vous vueil demander, commant vous fustes si hardis que vous, qui estes un joennes homs, m'osastes loer (louer) ma demourée, encontre touz les grans homes et les saiges de France qui me looient m'alée." — „Sire, fis je, se j'avoie la mauvestié en mon cuer, si ne vous loeroie je à nul fuer (prix) que vous la feissiés." — — Et il me dist: „Se je demeur, demourrez vous?" — Et je li dis que oyl, se je puis ne dou mien ne de l'autruy. — „Or soiés touz aises, dist il, car je vous sai mont bon grei de ce que vous m'avez loei: mais ne le dittes à nullui toute celle semaine." — Je fus plus aises de celle parolle et me deffendoie plus hardiement contre ceus qui m'assailloient. —

Jean Froissart (1338—1405), aus Valenciennes gebürtig, hat den Begebenheiten, die er schildert, nicht selbständig handelnd beigewohnt wie seine beiden Vorgänger Villehardouin und Joinville. Indessen, was er schildert, beruht dennoch meist auf eigener Anschauung oder auf unmittelbarer Mitteilung, so daß seine Chroniques ganz denselben lebenswahren Eindruck machen, wie die jener ersten Geschichtsschreiber. Seinem eigentlichen Berufe nach Geistlicher, vertauschte er früh das gebundene Leben im Dienste der Kirche mit dem eines in allen Ländern umherreitenden Neuigkeitensammlers. Turnieren und sonstigen Hoffesten bei-

wohnen zu dürfen, war ihm die höchste Lust; auch einer Schlacht wich er nicht aus, wenn er dabei seinem Hange zur abenteuernden Neugier Genüge tun konnte. Er war der erste Geschichtschreiber von Beruf, den Frankreich gehabt hat; der erste, der nicht zur behaglichen Vergegenwärtigung eigener früherer Heldentaten, wie Villehardouin, noch im liebevollen Andenken an einen persönlich ihm nahestehenden König die Erzählung seines reichbewegten Lebensinhalts unternahm, wie Joinville, sondern der damit eine künstlerische Aufgabe löste. Die Chroniques von Froissart gewähren ein reizvolles Bild der öffentlichen Zustände des 14. Jahrhunderts, namentlich des Lebens der höheren Stände. Ihm liegt viel weniger am politischen Kern, am geschichtlichen Zusammenhang der Begebenheiten, als an ihrer glänzenden Außenseite. In Froissart steckte eine gewisse dichterische Begabung, wie denn auch eine ganze Menge lyrischer Gedichte von ihm erhalten sind, die sich aber nicht über das Mittelmaß jener Zeit erheben. Seine Prosa dagegen ist die farbenreichste, lebendigste aus den ersten Jahrhunderten der französischen Literatur, und das Gepräge seiner Sprache ist viel neuer als das der zeitgenössischen Dichtung.

Seine Chronik beginnt mit dem Jahre 1325 und reicht bis ans Ende des 14. Jahrhunderts. Sie führt den Titel: Les Chroniques de Sire Jean Froissart, qui traitent des merveilleuses emprises, nobles aventures et faits d'armes advenus en son temps en France, Angleterre, Bretaigne, Bourgogne, Escosse, Espaigne, Portugal et ès autres parties. Da Froissart den meisten Begebenheiten seiner Chronik als Augenzeuge beigewohnt hat, kann man sich einen Begriff machen von dem unruhigen Wanderleben dieses Chronisten, der gewissermaßen den heutigen Kriegsberichterstattern zu vergleichen ist: ein Geschichtschreiber im Sattel. Villemain nennt ihn sehr treffend den historien errant. Seine künstlerische Unparteilichkeit, die nur auf die Tatsache, nicht auf ihren sittlichen Wert achtet, ist grenzenlos: Freund wie Feind fesseln ihn gleichmäßig, soweit sie eben anziehend sind und ihm Stoff zu einer lebhaften Schilderung bieten. Von Geschichtsphilosophie findet sich keine Spur bei Froissart, er bleibt stets an der schimmernden Oberfläche; dafür besitzt er aber eine wunderbare Veranschaulichungskunst und Heiterkeit der Auffassung.

Als Probe seines Stils stehe hier ein Bruchstück aus der Erzählung von der Übergabe der Stadt Calais:

Le roi estoit à cette heure en sa chambre, à grand compaignie de comtes, de barons et de chevaliers. Si entendit que ceux de Calais venoient en l'arroy qu'il avoit devisé et ordonné; et se mit hors et s'en vint en la place davont son hostel, et tous ces seigneurs aprez lui, et encore grand

foison qui y survinrent pour veoir ceux de Calais, ni comment ils finiroient, et mesmement la royne d'Angleterre, qui mult estoit enceinte, suivit le roy son seigneur. Si vint messire Gautier de Mauny et les bourgeois delez lui qui le suivoient, et descendit en la place, et puis s'en vint devers le roi et lui dit; „Sire, vecy la représentation de la ville de Calais à votre ordonnance.“ — Le roi se tint tout coy et les regarda mult fellement (cruellement), car mult héoit les habitans de Calais, pour les grants dommaiges et contraires que au tems passé sur mer lui avoient faicts. Ces six bourgeois se mirent tantost à genoulz pardevant le roi, et dirent ainsi en joignant leurs mains: „Gentil Sire et gentil Roy, véez nous cy six qui avons été d'ancienneté bourgeois de Calais et grans marchans; si vous apportons les clefs de la ville et du chastel de Calais et les vous rendons à votre plaisir, et nous mettons en tel point que vous nous véez, en votre pure volonté, pour sauver le demeurant (le reste) du peuple de Calais, qui a souffert mult de grieftés. Si veuillez avoir de nous pitié et mercy par votre tres haute noblesse.“ — Certes il n'y eut adonc en la place seigneur, chevalier, ni vaillante home, qui se put abstenir de pleurer de droicte pitié, ni qui put de grand pièce parler. Et vraiment ee n'estoit pas merveille: car c'est grand pitié de voir homes de bien cheoir et estre en tel ctat et dangier. Le roi les regarda tres ireusement, car il avoit le ceur si dur et si épris de grand courroux qu'il ne put parler. Et quand il parla, commanda que on leur coupast tantost les testes. Tous les barons et chevaliers qui là estoient, en pleurant prioirent si acertes que faire pouvoient au roy qu'il en voulust avoir pitié et mercy; mais il n'y vouloit entendre. —

Schließlich läßt sich der harte König Eduard III. von England durch die flehentliche Bitte seiner Gemahlin rühren und schenkt den sechs Bürgern von Calais ihr Leben.

Nicht so stilglänzend und unterhaltlich wie Froissart, dafür aber geschichtlich und politisch tiefer in die Dinge eindringend als dessen Chronik, sind die Mémoires von **Philippe de Commynes** (1445– 1511) das erste wirkliche Geschichtewerk im heutigen Sinne, im Gegensatz zur Chronikschreiberei. Der ursprüngliche Titel lautet: Chronique et Histoire contenant les choses advenues durant le règne du roy Loys XI, und der erste Druck erfolgte 1523. Commynes diente der Reihe nach den Herzögen Philipp dem Guten und Karl dem Kühnen, den Königen Ludwig XI. und Karl VIII. von Frankreich. Seine Denkwürdigkeiten behandeln die Regierungszeit der beiden letztgenannten Fürsten (1464—1498). Sie erzählen nicht nur die politischen Wechselfälle, wie sie sich äußerlich als fertige Ereignisse darstellen, sondern legen in recht geschickter Weise die geheimen Verkettungen dar, die zu ihnen geführt haben. Außerdem ist Commynes der erste französische Geschichtschreiber, der sich um solche trockenen aber wichtigen Dinge wie Staatseinnahmen, Verwaltung, Heereseinrichtung und dergleichen eingehend kümmert. Sein Werk ist deshalb für die Geschichte der inneren Entwickelung Frankreichs im Mittelalter

weitaus wichtiger als die Chroniken seiner Vorgänger. Proben von einer Tiefe wie die nachstehenden sucht man bei Villeharbouin, Joinville, Froissart vergebens.

Caractere du peuple françois et du gouvernement de ses roys. (Livre V, Chapitre XIX.)

Y a il roy ne (et) seigneur sur terre qui ait povoir, oultre son dommayne, de mettre ung denier sur ses subjectz, sans octroy et consentement de ceulx qui le doivent payer, sinon par tyrannie et violence? On pourroit respondre qu'il y a des saisons qu'il ne fault pas attendre l'assemblee, et que la chose seroit trop longue à commencer la guerre et à l'entreprendre. Ne se fault point tant haster, on a assez temps; et si vous diz que les roys et princes en sont trop plus forts quand ilz entreprennent du conseil de leurs subjectz, et plus crainz de leurs ennemys. — — Or selon mon advis, entre toutes les seigneuries du monde dont j'ay congnoissance, où la chose publicque est myeulx traictee, où regne moins de violence sur le peuple, ou il n'y a nulz edifices abatuz ny desmoulis pour guerre, c'est Angleterre; et tumbe le sort et le malheur sur ceulx qui font la guerre!

Nostre roy est le seigneur du monde qui moins a cause de user de ce mot: „J'ay privileige de lever sur mes subjectz ce qu'il me plaist," — car ne luy ne autre ne l'a, et ne luy font nul honneur ceulx qui ainsi dient pour le faire estimer plus grant, mais le font haïr et craindre aux voisins, qui pour rien ne vouldroient estre soubz sa seigneurie; et mesmes aucuns du royaulme s'en passeroient bien.

Über des zersplitterten Deutschlands Ohnmacht gegenüber dem einheitlichen Frankreich schreibt er die so einfachen und wahren Worte (Buch I, Kapitel 16):

Un sage prince ayant dix mille hommes est plus à craindre que ne seroient dix princes qui en auroient chacun six mille, tous allyez et confédérez ensemble. —

Und bezüglich der französischen „Etats Généraux" äußert er sich sehr einsichtvoll dahin:

L'on pouvoit estimer lors que ceste assemblee (von 1483, nach dem Tode Ludwigs XI.) estoit dangereuse; et disoient quelquns de petite condition et de petite vertu, et ont dit par plusieurs foys despuis, que c'est cryme de lèse-majesté que de parler d'assembler Etats, et que c'est pour diminuer l'auctorité du roy. Et sont ceulx qui commettent ce cryme envers Dieu et le Roy, et la chose publique; mais servoient ces parolles et servent à ceulx qui sont en auctorité et crédit, sans en riens l'avoir mérité, et qui ne sont point propices d'y estre et n'ont acoustumé que de fleureter en l'oreille, et parler de choses de peu de valeur, et craignent les grans assemblees de peur qu'ilz ne soient congneuz ou que leurs œuvres ne soient blasmez. —

Kann man sich verfassungsmäßiger ausdrücken als Commynes? Das ganze Kapitel ist sehr lesenswert und zeigt, daß der Denkwürdigkeiten-Schreiber Ludwigs XI. seinem Jahrhundert an politischem Verständnis und wahrhafter Staatsmannschaft weit vorausgeeilt war.

Digitized by Google

Zweites Buch.

Die Renaissance.

(16. Jahrhundert.)

Erstes Kapitel.

François Rabelais.

Die französische Renaissance hat in der Dichtung nicht die gleichen Erfolge aufzuweisen, wie in den bildenden Künsten. Wo, wie z. B. in Italien, die heimische Kultur die klassische Überlieferung niemals ganz unterbrochen hatte, da konnte die plötzliche Überflutung mit den neuen Quellen des Wissens, Denkens, Dichtens nicht so überwältigend und zerstörend wirken. Wo aber die Wiedergeburt des klassischen Altertums einer im besten Gedeihen begriffenen Eigenschöpfung so machtvoll in den Weg trat wie in Frankreich, da mußte die Wirkung weniger förderlich sein.

Für Frankreichs Schriftentum bedeutet das 16. Jahrhundert mit seiner Wiedererweckung griechischer und römischer Bildung den Bruch mit der gallischen, der keltischen Vergangenheit. Aus jenem Jahrhundert stammt die seitdem standhaft festgehaltene Neigung zur lateinischen Beredsamkeit, zur lateinischen Wortmacherei in der Dichtung. Vom griechischen Wesen haben sie wenig begriffen die Franzosen der Renaissance; Lateinisch war das meiste dessen, was im 16. Jahrhundert nachgeahmt und nachempfunden wurde.

Man durchblättere daraufhin die vorhergehenden Bogen: so gut wie nirgend ein Zug, der nicht kernfranzösisch wäre. Die ganze altfranzösische Literatur im engeren Sinne war national gewesen bis ins 16. Jahrhundert hinein. Selbst diejenigen Chansons de geste, die klassische Stoffe behandeln, atmen keinen Hauch nichtfranzösischen Geistes. So wars auch mit den Fableaux, so mit dem ältesten Drama, mit dem Tierepos, so mit dem allegorischen Roman von der Rose. Ja, selbst die Geschichtschreiber vom 12. bis 15. Jahrhundert, welchen Stil schrieben sie? welche Muster hatten sie? Ihr Stil war französisch, und ihre Muster entnahmen sie französischen Chroniken. Von der gedunsenen Prunkrednerei lateinischer Prosaschreiber findet sich bis zum 16. Jahrhundert in der französischen Literatur kaum eine Spur.

Wie unheilvoll für Frankreichs literarische Entwickelung die Aufpfropfung des klassischen besonders des lateinischen Reises auf den französischen Kernstamm geworden, das werden uns, zumal in der Dichtung,

Digitized by Google

das 16. und 17. Jahrhundert zeigen. Ja, streng genommen, hat die französische Poesie bis ins 19. Jahrhundert zu kämpfen gehabt, ehe es ihr halbwegs gelang, das lateinische Blutgift aus dem nationalen Leibe auszuscheiden.

Mit der Zeit der Renaissance beginnt für Frankreich der falsche Klassizismus. Bei der Berührung mit griechischer und lateinischer Bildung zeigte das Galliertum seine größere Wahlverwandtschaft mit der lateinischen. Der französische Klassizismus ist römischen, der deutsche des 18. Jahrhunderts ist griechischen Ursprungs.

Dem ersten Anprall klassischen Wesens widerstand Frankreichs Literatur, oder vielmehr der eine Mann, der gerade in der Zeit des Übergangs vom Altfranzösischen zum Neufranzösischen die Literatur Frankreichs vertrat: Rabelais. Zu dieser zähen Widerstandsfähigkeit des Keltentums war allerdings Rabelais außergewöhnlich berufen. Nach Rabelais bricht die lateinische Sintflut über Frankreich herein. Es entsteht ein ganz neues geistiges Frankreich, ein neues Gemisch zwischen Keltentum und Römertum. Im 16. Jahrhundert siegte das Römertum selbst bei denen noch nicht ganz, die so bewußt darauf losgingen, Gallien zu verrömern, wie es Ronsard und seine Schule taten. Erst das dritte und vierte Geschlecht, erst die Dichter des 17. Jahrhunderts haben die abermalige Eroberung Galliens durch Rom vollendet.

Politische, gesellschaftliche, ja ethnologische Umwälzungen waren neben den literarischen hergegangen. Am verhängnisvollsten wurde die Anähnlichung französischer Zustände an kaiserlichrömische durch die seit Franz dem Ersten immer kraftvoller zusammengefaßte Alleinherrschaft der französischen Könige. Wie es im römischen Reich keine Dichter gab außer denen in Rom, im Schatten des Goldenen Hauses, d. h. des kaiserlichen Hofes, so ward in dem Frankreich des 16. Jahrhunderts die Dichtung zunehmend eine Hofdichtung. Im feudalen Deutschland, ebenso in Frankreich während des altfranzösischen Zeitraums, hatte es Höfedichter gegeben; aber dieses Mehrheitwort bezeichnet schon den Gegensatz zur römischen und zur französischen Hofdichtung. Seit der Renaissance kann man in Frankreich das geistige Verdorren der Provinz wahrnehmen. Paris wird mehr und mehr der Riesenbehälter, in den das Volk alles ergießt, was es an lebendig fließenden Quellen geistiger Regsamkeit besitzt. Dem König und seinen Höflingen zu gefallen, wird den Dichtern höchster Ruhm. Der wandernde Trouvère verschwindet, denn die Herrensitze, auf denen er einem stets wechselnden Zuhörerkreise aus seinen alten Handschriften vorgesungen oder vorgelesen hat, sie sind jetzt während des größten Teil des Jahres verödet. Der Provinzadel ist überwiegend zum Hofadel, ja zum Lakaienadel geworden. Die Provinz hat keinen

Digitized by Google

eigenen Geschmack mehr; der Geschmack wird ihr aus Paris fertig zugeführt.

Daß alles Volkstümliche während der Renaissancezeit in den Hintergrund trat, ja der Verachtung anheim fiel, darf nicht Wunder nehmen: das Volkstümliche entbehrte ja der „klassischen“ Formen, es kannte keine griechische und römische Mythologie, wußte nichts von Musen, Grazien, Nymphen. Am Hofe las und übersetzte man die Klassiker; selbst Hofdamen beschäftigten sich mit den alten Dichtern. Wo blieb da Raum für das gallische Lied, das gallische Fableau, für gallische natürliche Anmut in Prosa und Versen?

Rabelais bezeichnet ebenso sehr den Anbruch einer neuen Literaturzeit für Frankreich wie den des Neufranzösischen. Er ist der erste unter den großen Schriftstellern jener Zeit, der seinen Stoff und dessen Gestaltung nicht mehr ausschließlich französischen Hilfsquellen verdankt, sondern mit vollen Händen aus den Schätzen aller Literaturen, alles Wissens, aller Kultur des gebildeten Europas schöpft. Rabelais' Werke sind das bedeutsamste Beispiel für die Durchdringung des französischen Volksgeistes mit dem, was wir heute klassische Bildung nennen; aber in der Art, daß das Fremde sich als Schmuck dem Volkstümlichen unterordnet. Rabelais ist trotz all seinem ausgedehnten Wissen in griechischer und lateinischer Literatur und seiner sonstigen allseitigen Bildung doch so ganz Franzose, so hartnäckiger Gaulois, daß er im 16. Jahrhundert, dem Zeitalter der Renaissance, eine recht einsame Stellung einnimmt. / Während bei zahlreichen andern Schriftstellern jener Zeit, auch bei solchen mit hoher Begabung, das plötzlich ihnen anfliegende fremde Kulturleben die volkstümliche Ursprünglichkeit in Denkart wie in Sprache wesentlich beeinträchtigte, sie zum Teil zu geschmacklosen Nachahmungen schlechtverstandener klassischer Muster verführte; blieb Rabelais trotz dem erstaunlichsten antiquarischen Wissen immer derselbe: ein klarer Kopf, ein Bändiger der heimischen Sprache, wie nie Einer vor ihm, der Mann mit der schrankenlosen, bis zur Raserei sich erregenden Fantasie. Er war der ewig lachende, kecke, witzige Spottvogel, ein Weiser und ein Harlekin zu gleicher Zeit, „ce fou si sage“, wie ihn Béranger nannte. Man denke sich einen heiteren Gelehrten mit kräftigen Muskeln, der zu viel des jungen Weins getrunken und nun im Rausche Gelehrtes und Vergnügtes toll mit einander mischt — das ist Rabelais.

François Rabelais wurde geboren zu Chinon in der Touraine im Jahre — doch schon hier schwanken die Angaben so wesentlich, daß man aus den Jahreszahlen 1483, 1490, 1495 die mittlere als eine Einigungsangabe wählen mag. Die erste beglaubigte Kunde von seinem Leben zeigt ihn uns 1509 im Franziskanerkloster zu Fontenay-le-Comte in Poitou,

wo er, 1520 Priester geworden, durch seine religiöse Selbständigkeit sich der härtesten Strafe aussetzte: lebenslänglichem Klosterkerker. Es gelang, ihm, wie auch später in ähnlichen Fällen, seinen Feinden zu entgehen. Um sich aber für die Zukunft gegen die Wiederholung solcher bedenklicher Zufälle zu schützen, trat er 1524 in den Benediktinerorden ein, dessen freiere Regel ihn lockte, und wurde Weltgeistlicher. Als solcher studierte er in reifem Alter Medizin in Montpellier, wurde als mehr denn 40jähriger Mann Doktor der Medizin, bekleidete eine Stelle als Arzt am Hospital



Rabelais.

Hôtel-Dieu in Paris, reiste aber plötzlich ohne Urlaub mit dem ihm wohlgewogenen Kardinal Du Bellay nach Rom. Hier wußte er sich vom Papste Paul III. völligen Ablaß für seine inzwischen erschienenen Schriften und die darin aufgefundenen Ketzereien zu verschaffen, so daß er ohne Furcht nach Paris zurückkehren durfte. Aber die Verfolgungen wegen des unkirchlichen Charakters seiner Bücher ließen sein ganzes Leben hindurch nicht nach: fortwährend drohte ihm und seinem Verleger Beschlagnahme, Anklage und Scheiterhaufen wegen Ketzerei, oder Verbannung. Die aalglatte Gewandtheit, mit der sich Rabelais aus allen Fährlichkeiten herauszuwinden verstand, so daß er schließlich in Ruhe und behaglichem Lebensgenuß, nachdem er vorübergehend Pfarrer von Meudon bei Paris gewesen, seine wechselvolle Laufbahn beenden konnte, ist nur eine der vielen Außerordentlichkeiten, an denen jener ungezogenste Liebling der Musen, wenn auch nicht der Grazien, so überreich war. In Meudon — nach Überlieferung: in der Pariser Vorstadt Saint-Antoine — ist er 1553 gestorben, angeblich mit den Worten: „Je m'en vais chercher un grand Peut-Etre. — Tirez le rideau, la farce est jouée".

Sieht man, wie um dieselbe Zeit, in der gegen Rabelais Prozeß auf Prozeß wegen seiner Schriften angestrengt wurde, die namhaftesten Gelehrten und Dichter Frankreichs der Wut der Klerisei zum Opfer fielen, auf dem Scheiterhaufen endigten oder sich durch die Flucht dem Schlimmsten entziehen mußten; wie da Rabelais, zwar gehetzt, aber doch stets als der zuletzt lachende, ein Buch des Pantagruel nach dem andern veröffentlicht, so wissen wir nicht, was wir mehr bewundern sollen: die literarische Emsigkeit des Mannes oder seine Weltklugheit. Seine klügste Tat ist jedenfalls die, daß er sich nicht hat verbrennen lassen. Aber gegen den Feuertod hat er immer einen ganz besonderen Abscheu gehabt; an der Stelle der Vorrede zum ersten Besuch des Pantagruel, wo er sein spaßhaftes Werk gegen alle möglichen Vorwürfe verteidigt, sagt er vorsorglich:

Trouve-moy livre, en quelque langue, en quelque faculté et science que ce soit, qui ayt telles vertus, proprietés, prerogatives, et payeray chopine de trippes. Non, Messieurs, non: il est sans pair, incomparable et sans parragon; je le maintiens jusques au feu, exclusive!

Ja wohl: exklusive! — das hat er stets beachtet. Auch wo sein Spott am blutigsten, die Schläge seiner Pritsche am schallendsten und sein höhnendes Lachen am gellendsten, überall weiß Maître Rabelais sich im letzten Augenblick durch einen kecken Scherz aus der Schlinge zu ziehen und den vollen Eindruck eines kühnen Wortes wieder oberflächlich zu verwischen. Rabelais ist nichts weniger als folgerichtig in seiner ingrimmigen Satire; er hat bei aller Herbigkeit doch etwas Versöhnliches,

zumal da er alles mit lautem Gelächter vorträgt. Die allerletzten Folgerungen aus seinen Angriffen zog er niemals; dazu nahm er wohl die Dinge nicht tief noch ernst genug. Sich literarisch zu erhitzen, für oder gegen eine Sache, das war nicht François Rabelais' Art. Überhaupt kann Niemand, der des Pfarrers von Meudon Werke und Leben kennt, sich ihn in einer tragischen Stimmung oder Lage vorstellen. Baco von Verulam, der Rabelais the great jester of France, Frankreichs großen Spötter nannte, hat die richtigste Charakteristik des Mannes geliefert. Aber diesem großen Spötter gelingen andererseits so erhabene Wendungen wie die schöne Stelle, in der er das Wesen der Gottheit dahin umschreibt (Pantagruel, 4. Buch, 48. Kapitel): „Cette sphere intellectuale de laquelle en tous lieux est le centre et n' a en lieu aucun circonference, que nous appellons Dieu".

Abgesehen von einigen ärztlichen Fachschriften und gelehrten Abhandlungen ist Rabelais' einzige große literarische Tat: das eine Buch von Gargantua und die vier Bücher von dessen Sohne Pantagruel. Das erste Buch wurde im Jahre 1535 veröffentlicht, das älteste jetzt vorhandene Exemplar trägt die Jahreszahl 1542. Der Titel lautet: „La vie treshorrificque du Grand Gargantua, Père de Pantagruel. Jadis composée par M. Alcofribas, abstracteur de Quinte Essence. Livre plein de Pantagruelisme". Den Namen Gargantua und den Rohstoff hat Rabelais einem älteren Volksbuch entnommen. — Es ist das ursprünglichste Stück der ganzen langen Gargantua-Pantagruelade; zwar von einer dem Gegenstand entsprechenden übermenschlichen Ungeschlachtheit, indessen zugleich von einem so erschütternden Humor, einer so welt- und menschenvergessenden tollen Laune, daß selbst aus den vier Büchern des Pantagruel weniges jenem ersten Buch an die Seite zu stellen ist. Der Inhalt ist die Geschichte der Geburt, der Erziehung und der Heldentaten des Riesenjünglings Gargantua, Sohnes des Riesen Grandgousier. Vom Augenblick seiner Geburt an bis zum Schluß des ersten Buches eine einzige ununterbrochene Raserei aus grobkörnigem Scherz, treffendem Witz, riesenhaften Belustigungen. Dabei eine gewisse gewollte Einfalt und großäugige Harmlosigkeit, die nach den allerbedenklichsten Ausschreitungen toller Laune den Leser ganz unschuldig ansieht und sich wundert, daß er sich vielleicht verletzt fühlen könne.

Hier als Probe die berühmte Stelle, wo der Riesensohn Gargantua, der sich in Paris studierenshalber aufhält, von dem Sophisten Janotus de Bragmardo in wohlgesetzter Rede gebeten wird, die vom Turm der Notredame-Kirche zu Paris heruntergenommenen und seiner Stute umgehangenen Glocken wiederzugeben. Der Sophist hat allen Anlaß, sich in seiner Rede anzustrengen, denn die Universität hat ihm

für den glücklichen Erfolg eine schwere Menge von Würsten und ein Paar neue Hosen versprochen:

La harangue de maistre Janotus, faicte à Gargantua ponr recouvrer les cloches.

Ehen, hen, hen! *Mna (bona) dies* Monsieur, *mna dies. Et vobis,* Messieurs! Il ne seroyt que bon que nous rendissiez nos cloches, car elles nous sont bien besoing. Hen, hen, hasch! Nous en avions bien aultrefoys refusé de bon argent de ceulx de Londres en Cahors, sy avions nous de ceulx de Bordeaulx en Brye, qui les vouloient achapter pour la snbstantificque qualité de le complexion elementaire qui est intronificquée en la terresterité de leur nature quidditative pour extraneizer les halotz et les turbines suz nos vignes, vrayement non pas nostres, mais d'icy auprès. Car si nous perdons le piot, nous perdons tout, et sens et loy. Si vous nous les rendez à ma requeste, je y guaigneray six pans de saulcices et une bonne paire de chausses, que me feront grand bien à mes jambes, ou ilz ne me tiendront pas promesse. Ho par Dieu, *Domine,* une pair de chausses est bon, *et vir sapiens non abhorrebit eam.* Ha, ha, il n'a pas pair de chausses qui veult. Je le sçay bien quant est de moy. Avisez, *Domine:* il y a dixhuyt jonrs que je suis a matagraboliser ceste belle harangue. *Reddite quae sunt Dei Deo. Ibi jacet lepus.* — —

Ça, je vous prouve que me les doibvez bailler. *Ego sic argumentor: Omnis clocha clochabilis in clocherio clochando clochans clochativo clochare facit clochabiliter clochantes. Parisius habet clochas. Ergo* gluc, ha, ha, ha! C'est parlé ça! Il est *in tertio primae* en *Darii* ou ailleurs. Par mon ame, j'ay veu le temps, que je faisois diables de arguer. Mais de present je ne fais plus que rêver. Et ne me fault plus dorenavant que bon vin, bon lit, le dos au feu, le ventre à table et escuelle bien profonde.

Hay, *Domine,* je vous pry *in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti, Amen,* — que vous rendez nos cloches: et Dieu vous garde de mal et nostre Dame de santé, *qui vivit et regnat per omnia secula seculorum, Amen.* Hen, hasch, ehasch, grenhenhasch! — —

Zum Glück hat Gargantua schon vorher beschlossen, den Parisern ihre kostbaren Glocken wiederzugeben, sodaß der Sophist als erfolgreicher Redner zurückkehren kann.

Gewisse Kapitel im Gargantua wie im Pantagruel sind über alles Maß, bis zur Unwahrscheinlichkeit unanständig, sodaß auch nur eine Angabe der Überschriften unmöglich wird. Aber das muß vorweg über die sittliche Seite in Rabelais' Schriften gesagt werden: mag er auch fortwährend weit über die Grenzen des schriftstellerisch und allgemein künstlerisch Erlaubten hinausgehen; mag er sich in widerwärtigem und oft scheußlichem Unflat behaglich ergehen, — schlüpfrig wird er nicht; nie legt er es darauf an, den Leser sinnlich zu erhitzen. Er wendet stets und ohne Bedenken das anstößigste Wort der Sprache für die anstößige Sache an. Er schwelgt oft geradezu im Sprachschatz der Gemeinheit. Viele Kapitel im Gargantua und im Pantagruel sind ekelhaft erschöpfende Wörterbücher der Schweinerei, wie es deren selbst in der französischen

Digitized by Google

Literatur keine reichhaltigeren gibt. Aber Rabelais schmunzelt nicht dazu, er benutzt solche Stellen nicht zu einem andern Zweck als zu dem: rohe Menschen und rohe Begebenheiten treu zu schildern. Rabelais ist ohne Widerrede der unanständigste französische Schriftsteller; seine Werke sind undenkbar in den Händen einer Frau oder der Jugend. Aber noch einmal: schlüpfrig und im eigentlichen Sinne unsittlich ist er so wenig wie irgend ein anderer ganz großer Schriftsteller.

Solche Stellen, wie die am Schlusse des Gargantua, wo in sieben Kapiteln hintereinander keine grobe Unanständigkeit sich findet, gehören zu den seltenen in Rabelais' Werken. Die Erbauung, Einrichtung und Ordensregel der Ideal-Abtei Thelema (Eigenwille) ist überhaupt einer der glänzendsten Teile des Gargantua-Pantagruel. Die schöne Inschrift über den Toren der Abtei:

Fay ce que vouldras!
(Tu was dir beliebt!)

ist so recht das letzte Wort der Rabelaisischen Lebensweisheit; und damit man sie nicht für den Ausdruck der zügellosen Ausschweifung halte, fügt er weise hinzu:

Denn freie Menschen von edler Geburt, guten Kenntnissen und in achtbarer Gesellschaft aufgewachsen tragen von Natur einen Instinkt und Stachel in sich, tugendhaft zu handeln und das Laster zu fliehen, welchen Instinkt man Ehre nennt. Wenn aber Gewalt und Zwang sie niederdrücken und knechten, so wird dieser freie und edle Hang zur Tugend in die Begierde verwandelt werden, das Joch der Dienstbarkeit abzuschütteln und zu zerbrechen. Denn immer treibt es uns, das Verbotene zu tun, und wir streben nach dem, was uns vorenthalten wird. — (Deutsch von Gelbcke).

Der Gargantua erregte in ganz Frankreich ungeheures Aufsehen. Es entsprach vollkommen der Wahrheit, wenn Rabelais in der scherzenden Vorrede zum Pantagruel bemerkte, daß vom Gargantua in zwei Monaten mehr Exemplare verkauft wurden, als von der Bibel in neun Jahren.

Der **Pantagruel**, dessen Rahmen ungleich weiter geworden, kommt zwar an Frische nicht ganz dem Gargantua gleich; aber ein eigentliches Erlahmen merkt man auch in ihm nicht, trotz der Zahl von vier Bänden, die in längeren Zwischenräumen einander folgten. Der letzte, für unecht geltende Band erschien erst nach Rabelais' Tode. Im Gargantua packt uns mehr die Neuheit des Stils und des Stoffes im Ganzen; wir kommen nicht recht zum besonnenen Urteil vor lauter entsetztem Erstaunen über diese ungeschlachten Phantasiesprünge. Dagegen im Pantagruel, namentlich in dessen erstem und viertem Buch, herrscht eine viel belustigendere Anordnung der Personen. Da treten solche unvergeßliche Gestalten auf wie Panurg und Bruder Johann. Die Satire wird vielseitiger oder vielmehr weltumfassender. Nie zuvor ward ein solches Feuerwerk der

8*

Satire in der Literatur gesehen. Auch Aristophanes hat nicht gewagt, was Rabelais gewagt hat: nicht nur findet sich bei Aristophanes mehr Scheu vor gewissen verehrungswürdigen Dingen und Menschen, sondern auch in der Sprache überschreitet er, bei aller Ausgelassenheit, nie gewisse äußerste Grenzen der Wohlanständigkeit; auch er nennt zwar die Dinge meist beim rechten Namen, aber nur, wenn er damit eine komische Wirkung erzielen kann. Rabelais dagegen treibt mit dem derben Wort offenbaren Mißbrauch; weniger davon wäre oft weit mehr für die Wirkung. Aber gegen Rabelais mit dem Vorwurf der Übertreibung zu Felde zu ziehen, wäre dennoch nicht gerecht, denn er stellt sich von Anfang an auf ein der menschlichen Kritik entrücktes Gebiet. Seine Grandgousier, Gargantua, Pantagruel sind keine Durchschnittsmenschen, ja nicht einmal Durchschnittsriesen; alles, was sie tun, ist halb oder ganz toll, unerhört; und wenn das, was sie sagen, meist leidlich verständlich klingt, so trägt das nur dazu bei, die komische Wirkung des Gegensatzes zu erhöhen. Und was sollte der Vorwurf der Übertreibung z. B. gegen eine Gestalt wie die des Panurg ausrichten? Nicht Maß noch Ziel kennt Rabelais gerade in der Schilderung dieser verkörperten lasterhaften Drolligkeit, und doch ist Panurg eigentlich noch der lebensmöglichste Mensch des ganzen Werkes, — er von dem der Verfasser sagt (2. Buch, Kapitel 16):

Panurg war von mittlerer Statur, nicht zu groß und nicht zu klein, hatte eine Adlernase, die wie ein Rasiermesser gebogen war, und zählte damals etwa 35 Jahre: ein Kerl, so fein, daß er sich wie ein bleierner Dolch vergolden ließ, von gewandten Manieren, nur etwas zu sehr aufs weibliche Geschlecht erpicht und von Natur mit einer Krankheit behaftet, von der es damals hieß: „Geldmangel aller Leiden größtes du!“ — Indessen hatte er dreiundsechzig verschiedene Arten, sich davon zu kurieren, von denen „Stibitzen“ noch die anständigste und am meisten angewandte war. Dabei war er boshafter Streiche voll, ein Gauner, Säufer, Bummler, Nachtschwärmer, wie es nur einen in Paris gab; „im übrigen der allerbeste Mensch.“ Gegen Gerichtsdiener und Scharwächter hatte er immer etwas in petto.

Der weltberühmt gewordene Streich, den dieser „im übrigen allerbeste Mensch“ dem Hammeltreiber spielte, indem er einen seiner Hämmel über Bord warf, dem dann die andern, nach echter Hammelart, wohlgemut folgten, ist noch die harmloseste seiner Eulenspiegeleien. Panurg hat von einem spitzbübischen, frechen Viehhändler auf dem Schiff einen Hammel um schweres Geld erstanden:

Plötzlich wirft Panurg, ohne ein Wort zu sagen, seinen widerstrebenden und blökenden Hammel ins Meer. Sogleich fangen die andern Schafe an zu schreien und zu blöken und eines nach dem andern sich hinterdrein ins Meer zu werfen. Alle drängen, wer zuerst von ihnen dem Kameraden nachspringen soll. Sie aufzuhalten, war ganz unmöglich. Der Kaufmann, der zu seinem nicht geringen Entsetzen seine Hämmel so vor seinen Augen zu Grunde gehen und

ersaufen sah, tat alles Erdenkliche, um sie zurückzuhalten; aber vergebens, — einer nach dem andern sprang ins Meer und ersoff.

Einige Familien-Ähnlichkeit mit dem deutschen Till und mit den Helden der spanischen Schelmenromane hat Panurg unverkennbar. Auch der Sganarelle Molières gehört entfernt zur Vetterschaft jenes lustigen Begleiters des Pantagruel.

Rabelais' Gargantua und Pantagruel lassen sich keiner bestimmten Gattung der Literatur einreihen. Allenfalls könnte man sie der satirischen Dichtung zuschreiben, denn die Verspottung von Menschen und Dingen füllt allerdings den größten Teil des Buches. Gleichzeitig entfaltet aber Rabelais eine solche Belesenheit, daß er eine Art von Bücherschatz des gesamten Wissens der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts liefert. Oft freilich wirkt diese Verschwendung und Aufdringlichkeit des Wissens belästigend. Etwas von dem Gelehrtenzopf und Wissensdünkel, die er so ergötzlich geißelt, besitzt Rabelais selber, wie er auch in seinem Stil manchen der Fehler zeigt, die er lächerlich macht. Seine Sprache wimmelt von lateinischen und griechischen Fremdwörtern; dicht neben der flottesten, kernfranzösischen Wendung macht eine gelehrt klingende Neubildung bedenklicher Art sich breit. Von künstlerischem Feinsinn hierin so wenig eine Spur wie in der ganzen stilistischen Gestaltung. Man suche bei Rabelais was nur immer, nur nicht Maß und Geschmack.

Am häufigsten richtet sich Rabelais' Spottwut gegen die Einrichtungen der katholischen Kirche, namentlich gegen Papsttum, Klosterwesen, Ablaßtreiben u. s. w. Was Luther, Rabelais' größerer Zeitgenosse, mit heiligem Ernst unternahm und zum Teil durchführte, das wollte Rabelais mit den Waffen des Spottes erkämpfen: die Welt zu befreien von Roms Herrschaft. Er hat sein Ziel nicht erreicht; aber mit ihm beginnt jener kirchenfeindliche Zug in der französischen Literatur, der nachmals in Voltaire seinen einflußreichsten Vertreter fand und noch heute einen großen Teil der gebildeten französischen Welt denken und sich äußern läßt wie Rabelais und Voltaire.

Indessen auch die anderen Übelstände seiner Zeit: die Unwissenheit und das Formelwesen der damaligen Heilkunde; die Verschleppung im Gerichtsverfahren, die Zungendrescherei der Anwälte, die Bestechlichkeit und Beschränktheit der Richter; die verkehrte Erziehungsart, die Mißhandlung der Muttersprache, — kurz alles, was ihn ärgerte, zeigt er in seiner ganzen Lächerlichkeit und Gemeinschädlichkeit den Lesern gesunden Verstandes.

Nirgend macht sich bei Rabelais eine dickaufgetragene Sittenpredigerei lästig geltend. Es kommt ihm im Grunde auch mehr darauf an, zu ergötzen, als zu bessern. Die Menschen lachen zu machen, das schien ihm

Digitized by Google

die edelste Aufgabe eines Schriftstellers. Sein gereimtes Vorwort zum Gargantua spricht sich darüber unzweideutig aus:

Aux lecteurs.
Amys lecteurs qui ce livre lisez,
Despouillez-vous de toute affection,
Et le lisant ne vous scandalisez:
Il ne contient ne mal ne infection.
Vray est qu'icy peu de perfection
Vous apprendez, si non en cas de rire;
Anltre argument ne peut mon cueur élire,
Voyant le dueil qui vous mine et consomme:
Mieulx est de ris que de larmes escrire,
Pource que rire est le propre de l'homme.

Am regelmäßigsten kehrt bei Rabelais die Verspottung der Bibel wieder, aber wohlgemerkt nicht ihres geistigen Gehalts, sondern ihrer äußeren Form, namentlich im Alten Testament. Die Stammtafeln in den Büchern Mosis, aber selbst die Familiengeschichte Christi in den Evangelien, werden durch die Stammtafel Pantagruels arg verhöhnt: — „welcher zeugte Antöcus, — welcher zeugete Porus, gegen den Alexander der Große kämpfte, — welcher zeugete Gabbara, der das Umdiewettesaufen zuerst erfand, — — welcher zeugete Morgan, der zuerst mit einer Brille auf der Nase knöchelte, welcher zeugete Fracassus, welcher zeugete Schnappapp, der das Räuchern der Ochsenzungen im Schornstein erfand, denn bis dahin aß man sie nur eingesalzen, wie die Schinken, — — welcher zeugete Grandgousier, welcher zeugete Gargantua, welcher zeugete Pantagruel, meinen hohen Gebieter."

Ebenso müssen gewisse Zahlenangaben der Bibel herhalten; wenn Gargantua die Pariser elendiglich ersäuft, so vergißt Rabelais nicht, uns genau anzugeben, daß da starben: „260,418 Menschen, ohne die Frauen und kleinen Kinder". — Bei der Erzählung vom Bau der Abtei Thelema hat er offenbar seinen Scherz getrieben mit der Beschreibung des Tempelbaus in Jerusalem. Jedoch niemals wagt er sich an den Glaubenskern des Christentums; vor Gott, Christus und den Heiligen, wenigstens den meisten, hat er schuldige Achtung, die er auch bei seinen ungeheuerlichsten Spöttereien nicht beiseite setzt. Was aber Rabelais in der Verspottung des Papsttums und der Klöster sich erlaubte, ist an Giftigkeit nie wieder erreicht worden. Übrigens kommt auch der Protestantismus nicht ganz glimpflich bei ihm weg; die Beschreibung der Insel „Papefiguière" (Pantagruel, 3. Buch, Kap. 44 ff.) verfährt mit ihm wenig achtungsvoll; es wird ihm ziemlich unverblümt vorgeworfen, daß er das Joch des Papsttums nur abgeschüttelt habe, um sich sogleich ein anderes aufzuladen: das der Fürsten.

Hier eine der kühnsten Stellen, die von der Art der Rabelaisischen Satire ein annäherndes Bild gibt (Pantagruel, 4. Buch, 8. Kapitel):

Digitized by Google

Wie schwer es hielt, daß der Papagei uns gezeigt ward.

Wie an den beiden vergangenen Tagen, so dauerten dieselben Festivitäten und Schmausereien auch am dritten fort. An diesem sprach Pantagruel den dringenden Wunsch aus, den Papagei zu sehen; aber der Ädituus meinte, das würde so leicht nicht sein. „Wie?" sagte Pantagruel, „trägt er Plutons Helm auf dem Kopf oder den Ring des Gyges an den Klauen oder ein Chamäleon im Busen, daß er sich vor den Augen der Welt unsichtbar machen kann?" — „Das nicht," sagte der Ädituus, „aber er ist ein bischen schwer sichtbar von Natur. Übrigens werde ich Befehl geben, daß man ihn euch zeigen soll, wenn es angeht." Damit verließ er uns, während wir weiter tafelten. Nach Verlauf einer Viertelstunde kam er zurück und sagte uns, daß der Papagei jetzt gerade sichtbar sei. Leise und schweigend führte er uns zu dem Käfig hin, wo er, umgeben von zwei kleinen Kardingeien und sechs großen, dicken Epislopogeien, ganz zusammengekauert dasaß. Panurg betrachtete seine Gestalt, seine Bewegungen und seine Haltung mit großer Neugierde. Plötzlich rief er mit lauter Stimme: „Pest! das Tier scheint mir ein Simpel zu sein." — „Um's Himmelswillen," sagte der Ädituus, „sprecht leise, er hat Ohren, wie Michael von Mantiscono weise bemerkt hat." — „Hat ein Simpel keine?" fragte Panurg. — „Lieben Leute, wenn er solche gotteslästerliche Reden hört, so seid ihr verloren. Seht ihr in seinem Käfig den Napf da? Aus dem werden Blitze, Donner, Unwetter, Teufel und Sturm fahren, die euch, wie man die Hand umdreht, hundert Fuß tief in die Erde hinein schlagen." — „Da ist Schmausen und Zechen doch besser," sagte Bruder Johann. „Aber", sagte Pantagruel, „laß doch den Papagei ein bischen singen, ich möchte gern seinen Schlag hören." — „Er singt nur an bestimmten Tagen," sagte der Ädituus, „und frißt auch nur zu bestimmten Stunden." — „Das kann ich von mir nicht behaupten," sagte Panurg: „mir sind, was das anbetrifft, alle Stunden gleich. Kommt nun und laßt uns ordentlich trinken." — „Da sprecht ihr einmal ein vernünftiges Wort," sagte der Ädituus, „und wenn ihr bei solcher Rede bleibt, so werdet ihr kein Ketzer werden. Ich bin ganz eurer Meinung."

Ehe wir zu unserer Schmauserei zurückgingen, sahen wir in einer dichten Laube einen alten Epislopogei mit grünem Kopf, der dort in Gesellschaft eines Suffrageien und dreier niedlicher Onokratalen dasaß und schnarchte. Neben ihm saß eine allerliebste Abbagina und sang so lieblich, daß wir ganz Ohr waren, um keinen Ton von ihrem Gesang zu verlieren. — „Diese schöne Abbagine," sagte Panurg, „singt sich die Kehle heiser, und der Rüpel von einem Epislopogeien schnarcht dazu. Wart', du Satan, ich werde dich gleich mitsingen lehren." Damit läutete er die Glocke, die über dem Käfig hing; aber wie stark er auch läutete, der Epislopogei schnarchte tapfer weiter und sang nicht. „Bei Gott, du alte Blasebalgschnauze," sagte Panurg, „ich habe noch ein anderes Mittel, dich zum Singen zu bringen." Nahm also einen großen Stein, um nach ihm zu werfen; aber der Ädituus rief: „Menschenkind! wirf, schlage, töte, massakriere meinetwegen alle Könige und Fürsten der Welt, verrate, vergifte sie, verjage die Engel aus dem Himmelreich, und der Papagei wird dirs vergeben; aber diese heiligen Vögel rühre nicht an, wenn dir dein Leben, Wohlsein und Gedeihen, wenn das deiner lebenden und toten Anverwandten und Freunde dir lieb ist. Wahrlich, ihre Kinder würden noch dafür büßen müssen. Denk an den Napf!" — „Also ist es besser, wir schmausen und zechen," sagte Panurg. — „Er hat Recht, Herr Ädituus," sagte Bruder Johann, „sobald wir diese verdammten Vögel zu sehen bekommen, fangen wir gleich immer zu lästern an; leeren wir dagegen eure Flaschen und Kannen, so loben und preisen wir Gott. Kommt also und laßt uns trinken! Ach, trinken — was für ein schönes Wort!"

(Deutsch von Gelbcke.)

Digitized by Google

Man hat sich am Gargantua und Pantagruel mit allen möglichen Deutungsversuchen abgequält, hat in jedem der tollen Helden Rabelais' ganz bestimmte Personen des 16. Jahrhunderts wiederzuerkennen geglaubt. Rabelais selbst hat sich schon in der Einleitung zum ersten Buch (Gargantua) gegen solche spitzfindigen Erklärlinge recht nachdrücklich verwahrt. „Glaubt ihr wirklich", sagte er, „daß Homer, als er seine Ilias und Odyssee dichtete, an all das allegorische Zeug dachte, welches Plutarch, Heraklides, Pontikos, Eustathios, Phornutus und Politian da herausgelesen haben? Nun, wenn ihr das glaubt, so seid ihr anderer Meinung als ich. Ich meine, daß Homer an so etwas ebensowenig gedacht hat, als Ovid in seinen Metamorphosen an die heiligen Sakramente, wie dies ein verrückter Mönch, ein rechter Schwärmdietrich, zu demonstrieren sich eifrig beflissen. — Glaubt ihr das aber nicht, nun warum solltet ihr es dann bei diesen lustigen und neuen Geschichten nicht ebenso halten, um so mehr als ich, während ich sie diktiere, auch nicht mehr dabei gedacht habe als ihr, die ihr euren Wein gerade so trinkt wie ich. — — Darum müßt ihr alles, was ich tue und sage, immer auf das beste auslegen. Habt Ehrfurcht vor dem käseförmigen Gehirn, das euch alle diese schönen Narrheiten ausheckt, und haltet mich, soviel ihr könnt, immer bei guter Laune."

Schließlich stehe hier noch das Urteil, das La Bruyère über Rabelais fällte und womit er der vielseitigen Natur des seltenen Mannes volle Gerechtigkeit hat widerfahren lassen:

Où Rabelais est mauvais, il passe bien loin au delà du pire: c'est le charme de la canaille; où il est bon, il va jusqu' à l'exquis et à l'excellent; il peut être le mets des plus délicats.

Zweites Kapitel.

Montaigne und die zeitgenössischen Prosaiker.

Der bleibende Ruhm der französischen Literatur im 16. Jahrhundert beruht vornehmlich auf der kunstgerechten Ausbildung der Prosa. Die Einflüsse des klassischen Altertums und seiner Literatur bedurften zu ihrer befruchtenden Wirkung auf die Poesie viel längerer Frist: die ersten Proben der von klassischen Vorbildern angeregten Dichtung jener Zeit fielen wenig erfreulich aus. Dagegen hat die Kenntnis der griechischen und römischen Prosaiker auf die Kunstform der französischen Prosa des 16. Jahrhunderts nachhaltig eingewirkt. Freilich haben nicht alle Prosaiker einen so reichen Schatz volkstümlicher Sprachempfindung und Sprachbeherrschung besessen wie Rabelais, dessen Französisch trotz den

Äußerlichkeiten ungefähr so klingt wie die Sprache Villons. Bei den bedeutenderen Stilisten des 16. Jahrhunderts vollzieht sich bald eine so innige Verschmelzung des französischen Geistes mit der klassischen Form, daß es schwer hält, die beiden in einander geflossenen Strömungen zu scheiden.

Von großem Einfluß auf die Entwicklung der französischen Prosa wurde Jacques Amyot (1513—1595) durch seine meisterhafte Übersetzung des Plutarch. Sein Werk Vies des hommes illustres (nach Plutarchs *Βίοι παράλληλοι*) wurde eines der beliebtesten Lesebücher bis spät in das 17. Jahrhundert hinein und wirkte auf die Ausbildung einer kunstgemäßen Prosa in jener Zeit, wie wenige andere. — Ihm verdankt nach eigenem Geständnis der größte Prosaiker des 16. Jahrhunderts, Montaigne, seine besten Anregungen; er sagt von ihm: „Nous autres ignorants étions perdus, si ce livre ne nous eust relevés du bourbier; sa mercy nous osons à cette heure et parler et écrire; c'est nostre bréviaire." Einige Übertreibung oder Unkenntnis liegt sicher hierin, denn lange vor Amyot hat die französische Prosa, namentlich bei Froissart und Commynes, aus ihrer eigenen Anlage heraus Lesbares hervorgebracht.

Als der erste Klassiker Frankreichs muß bezeichnet werden **Michel Eyquem Seigneur de Montaigne** (1533—1592). Wenn auch die Sprache und mehr noch die Orthographie seit jener Zeit wesentliche Änderungen erfahren hat, der Stil Montaignes, seine ungesucht eigenartige Ausdrucksweise, die ganze Färbung seines Buches machen es zu einem ewig modernen und anziehenden.

Wie bei Rabelais, so ist auch bei Montaigne der äußere Lebensgang ein Schlüssel zum besseren Verständnis seiner Schreibweise. Montaignes Leben fiel in die Zeit der größten Erschütterungen des politischen Lebens, die Frankreich vor der Revolution erlitten hat. Die religiösen Wirren mit ihrer grauenvollen Hugenotten-Schlächterei im Jahre 1572, die Kämpfe der Liga gegen Heinrich IV., — nichts störte diesen vornehmen Epikuräer in der Ruhe philosophischen Lebensgenusses. Im Jahre 1533 auf Schloß Montaigne im Perigord (Gascogne) geboren, wurde er von einem hochgebildeten Vater ganz im Geiste der Renaissance erzogen, wobei allerdings der größere Nachdruck auf die Ausbildung im Lateinischen gelegt wurde. Mit sechs Jahren sprach Michel de Montaigne, dem sein Vater einen mit dem Knaben ausschließlich lateinisch redenden Lehrer gegeben, das Latein Ciceros wie seine Muttersprache. Die fremde Rede war ihm somit keine äußerlich vorgenommene Bildungsmaske, sondern ein untrennbar gewordener Bestandteil seiner geistigen Fähigkeit geworden. Daß er es trotz dieser widernatürlichen Spracherziehung zu einer so anmutreichen Beherrschung des Französischen gebracht, ist nicht das wenigst Bewundernswerte an Montaigne.

Digitized by Google



Montaigne.

Im öffentlichen Leben hat er sich nur wenig bewegt: eine ihm vom Vater nach damaligem Brauch gekaufte Ratstelle am Gerichtshof zu Perigueux bekleidete er so gut wie ein anderer auch, war aber froh, sie bald aufgeben zu dürfen. Immerhin hat er in dieser Stellung tiefe Einblicke in die scheußlichen Wirrsale der französischen Rechtsprechung des Mittelalters, namentlich in die Rohheit der Strafrechtspflege getan, worüber sich in seinem Werke zahlreiche scharfe Äußerungen finden. In

Digitized by Google

den Jahren 1572 bis 1580 lebte er in Paris in einer ziemlich freien Hofstellung; reiste dann in Deutschland und Italien, wo er Tasso im Gefängnis besuchte, und wurde nach seiner Rückkehr zum Bürgermeister von Bordeaux gewählt. Er nahm die Wahl an; als er aber später wieder gewählt wurde und zwar gerade zur Zeit eines heftigen Pestausbruchs, lehnte er vorsichtig die Wahl ab: sein Leben einer nicht durchaus zwingenden Verpflichtung wegen aufs Spiel zu setzen, gehörte nicht zu Montaignes philosophischem System. Besser noch als Rabelais hat er es verstanden, sich durch alle politischen und religiösen Bewegungen ohne ernste Gefährdung hindurchzufinden. Um die Zeit der Bartholomäusnacht lebte er ruhig auf seinem Stammschloß in der Gascogne, zwar bei Katholiken wie Protestanten wegen seiner Parteilosigkeit gleichmäßig verdächtig und scheel angesehen, aber doch nicht auffallend genug, um eine Verfolgung herauszufordern.

Montaignes Grundzug in Leben wie in Schriften ist Leidenschaftlosigkeit und Versöhnlichkeit. Nicht daß es ihm gänzlich an begeistertem Schwunge fehlte: an vielen Stellen seines einzigen Werkes, der Essais, finden sich sehr kräftige Wendungen, namentlich wo er auf die schreienden Übelstände im öffentlichen Leben Frankreichs zu sprechen kommt und die Mängel der Rechtspflege rügt. Indessen im allgemeinen herrscht eine abweisende, zweifelnde Kühle vor, die ihn hindert, zwischen den beiden von ihm mit gleichem Scharfsinn entwickelten Seiten einer Sache entschlossen seine Entscheidung zu treffen. In mancher Beziehung ließe er sich mit Lessing vergleichen, wenn hier der Ort dazu wäre. In seinen Essais handelt es sich für ihn nicht in erster, ja kaum in zweiter Reihe darum, die Wahrheit zu ergründen: er glaubt gar nicht an eine endgiltige Wahrheit, die nur eine Seite der Dinge gelten läßt. Er findet viel größeres Gefallen daran, seinem Gegenstand alle Seiten abzugewinnen, die sich zu anregendem Geplauder, lehrreichem Verbeispielen und überraschenden Gegenüberstellungen eignen. Nicht die Wahrheit, sondern einzelne wahre Bemerkungen hat man bei ihm zu suchen; an solchen bieten aber seine Essais eine schier unerschöpfliche Fülle. Dabei eine freundliche, leutselige Lebensauffassung, ein bedachtsamer Ich-Sinn, der dem Nächsten nichts schadet, und eine mäßige Genußfreude, die immer die hellen Seiten des Lebens aufsucht.

Die Beispiele für seine Betrachtungen über alle Gebiete menschlichen Strebens entnimmt er mit Vorliebe dem klassischen Altertum, meist den römischen Schriftstellern, in denen er eine ungemeine Belesenheit besitzt. Den Schlußstein bildet jedoch immer sein eigenes liebes Ich, das mit seinen reichen Erfahrungen herhalten muß. Das Ganze bietet sich aber mit solcher Gutmütigkeit und Bescheidenheit, daß es gar nicht unangenehm

Digitized by Google

wirkt, wenn Montaigne fortwährend von sich, von seinem Stil, seiner Lebensart, seiner Erziehung, seinen Zu- und Abneigungen spricht. Er tut das mit einer so franken Offenheit, weit mehr als Rousseau, legt seine geheimsten Triebfedern so schonungslos vor uns bloß, beschönigt nichts, tadelt allerdings auch nichts an sich, — daß man ihm nie böse werden kann.

Seine Essais sind wesentlich aus jenem heißen Triebe zur Selbsterkenntnis hervorgegangen, der Montaigne den schönen Ausdruck in die Feder gab, er sei affamé de se cognoistre. Sie sind das erste auf tiefer Selbstbeobachtung ruhende Werk der französischen Literatur und haben als solches auf alle späteren Schriftsteller über Sittlichkeitsfragen in hohem Maße anregend gewirkt, so auf Rousseau, Voltaire und Diderot. Die Essais tragen eine zwingende Kraft menschlicher Wahrhaftigkeit in sich, obgleich Montaigne es ängstlich vermeidet, über irgend etwas sein abschließendes Wort zu sagen. Er läßt eben alles gelten, was nur einigermaßen Lebensberechtigung hat. Der oft angezogene Wahlspruch seines Lebens Que sais-je? ist der Ausdruck seines mit dem mutigen Urteil zurückhaltenden Zweifelsinns. Beaucoup savoir apporte occasion de plus douter heißt es an einer Stelle seiner Essais mit selbsterkennender Offenherzigkeit und Richtigkeit. Montaigne war nicht der Mann ein umwälzendes Lehrgebäude aufzustellen; ihm stand die Lust am künstlerisch geregelten Plaudern höher denn aller lehrhafte Eigensinn. Er war weitaus duldsamer als die streitbaren Philosophen des 18. Jahrhunderts; ihm fehlte die Galle. Reformen, selbst die Reformation, ließen ihn ziemlich kalt; ihn ärgerte manches überlebte Alte, ohne daß ihn die Neuerung begeisterte.

Montaigne ist der Erfinder einer ganzen Literaturgattung, auf die noch heute die Franzosen nicht am wenigsten stolz sind, und um die wir Deutsche sie nicht am wenigsten beneiden: der Plauderei. Plaudern aus Liebe zum künstlerischen Spiel mit der Sprache; plaudern, nicht um zu beweisen, nicht um Recht zu behalten, — nein, plaudern, um sich und andere gut zu unterhalten. Die Kunst, über ein Nichts ein anmutiges Kapitel schreiben, diese echtfranzösische Kunst nennt Montaigne ihren ersten und vielleicht unerreichten Meister.

Mit der Neigung zum angenehmen Geplauder und mit der Gleichgiltigkeit gegen das Ergebnis seiner Forschungen hängen auch seine zahlreichen Abschweifungen zusammen. Der Inhalt seiner Essais erfüllt oft genug nicht, was die Überschrift verspricht. Auch sind die vielen lateinischen Anführungen heute nicht mehr nach jedermanns Geschmack. Aber man merkt, die Kenntnis der Literatur des Altertums ist bei ihm zu Fleisch und Blut geworden, und sie gibt sich so ohne schulmeisterliche

Digitized by Google

Gespreiztheit, daß man sich auch an diese Schattenseite seiner Darstellung gewöhnt. /

Die Essais erschienen im Jahre 1580, sorgfältig von Montaigne selber für die Veröffentlichung zugerichtet. Bis zu seinem Tode waren fünf Auflagen erschienen. Der bescheidene Titel ist Montaignes eigenste Erfindung. Er hat zuerst Aufsätze über ein begrenztes Gebiet des Wissens oder Lebens „Essais" benannt; nach ihm in England Francis Bacon, ohne seinen Vorgänger als solchen zu nennen.

Von der Vielseitigkeit des Inhalts mögen einige Überschriften ein annäherndes Bild geben:

Comme l'âme décharge ses passions sur des objets faux, quand les vrais lui défaillent. — Des menteurs. — De la peur. — Que philosopher c'est apprendre à mourir. — Du pédantisme. — De l'institution des enfants. — De l'amitié. — Des Canibales. — De l'usage de se vêtir. — De l'incertitude de nostre jugement. — De la vanité des paroles. — De l'âge. — Des manvais moyens employés à bonne fin. — De la liberté de conscience. — De la ressemblance des enfants aux pères. — De la cruauté. — De la vanité etc. etc.

Montaigne hat selbst die Anspruchslosigkeit seines Buches betont, indem er es nicht als eine Sammlung von Orakeln bezeichnete, sondern einzig die Ehrlichkeit aller darin vorgetragenen Meinungen hervorhob. „C'est icy un livre de bonne foy, lecteur," sagt er in der Einleitung. Über seinen eigeuen Stil urteilt er mit merkwürdig richtiger Selbstkritik:

„un parler simple et naïf, tel sur le papier qu' à la bouche; un parler succulent et nerveux, court et serré, non tant délicat et peigné, que véhément et brusque, plutôt difficile qu'ennuyeux, éloigné de l'affection, déréglé, décousu et hardi."

Und an einer andern Stelle:

„Ponr ce mien dessein, il me vient aussi à propos d'escrire chez moy, en pays sauvage, où personne ne m'aidc, ni me relève. — Je l'eusse faict meilleur ailleurs, mais l'ouvrage eust été moins mien, et sa fin principale et perfection, c'est d'estre exactement mien."

Macht man ihn aufmerksam auf gewisse Stilflüchtigkeiten, so wendet er ein:

„Est ce pas ainsi que je parle? Par tout me representé je pas vifvement? Suffit. J'ai faict ce que j'ai voulu: tout le monde me recognoist en mon livre, et mon livre en moy."

Von dem Inhalt der Essais heißt es in der Einleitung Au lecteur:

„Je veux qu'on my voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice: car c'est moi que je peins. Mes défauts s'y liront au vif." — —

Und nun einige Proben aus den Essais:

Digitized by Google

Buch II, Kapitel 10. Des livres.

Je ne fais point de donte qn'il ne m'advienne souvent de parler de choses qni sont mieux traitées chez les maîtres du métier, et plus véritablement. C'est ici purement l'essai de mes facultés naturelles, et nullement des acquises; et qui me surprendra d'ignorance, il ne fera rien contre moi; car à peine répondrais-je à autrui de mes discours qui ne m'en réponds point à moi ni n'en suis satisfait. Qui sera en cherche de science, se la pêche où elle se loge; il n'est rien de quoi je fasse moins de profession. Ce sont ci mes fantaisies, par lesquelles je ne tache point à donner à cognoistre les choses, mais moi; elles me seront à l'adventure cognues un jour, ou l'ont autrefois été, selon que la fortune m'a pu porter snr les lieux, où elles étaient éclaircies, mais il ne m'en sonvient plns; et si je suis homme de qnelqne leçon, je suis homme de nulle retention. Ainsi je ne plenvis (promets) aucune certitude, si ce n'est de faire cognoistre jusques à quel point monte, ponr cette heure, la cognoissance que j'en ai. Qn'on ne s'attende pas aux matières, mais à la façon, que j'y donne. — — Je me laisse aller comme je me trouve. — Je souhaiterais avoir plus parfaite intelligence des choses, mais je ne la veux pas si cher qu'elle coûte. Mon dessein est de passer doncement, et non pas laborieusement, ce qui me reste de vie; il n'est rien pour quoi je me veuille rompre la tête, non pas pour la science, de quelque grand prix qu'elle soit.

Je ne cherche aux livres qu'à m'y donner du plaisir par un honnête amusement; ou si j'étudie, je ne cherche que la science qui traite de la cognoissance de moi-mêmc, et qui m'instruise à bien mourir et à bien vivre.

Has meus ad metas sudet oportet equus. Les difficultés, si j'en rencontre en lisant, je n'en ronge pas mes ongles; je lcs laisse là, après leur avoir fait une charge ou denx. Si je m'y plantais, je m'y perdrais, et le temps; car j'ai nn esprit primesautier: ce que je ne vois de la première charge, je le vois moins en m'y obstinant. — —

— — Quant à Cicero, les ouvragcs qui me peuvent servir chez lui à mon dessein, ce sont-ceux qui traitent de la philosophie, signamment moralc. Mais à confesscr hardiement la vérité (car puisqu'on a franchi les barrières de l'impudence, il n'y a plus de bride), sa façon d'écrire me semble ennuyeuse, car ses préfaces, définitions, partitions, étymologies consument la plus part de son ouvrage, ce qu'il y a de vif ct de mouelle est étouffé par ses longueries d'apprêts. — Je veux des discours qui donnent la première charge dans le plus fort de donte, — les siens languissent autour du pot. — — Je ne veux pas qu'on s'emploie à me rendre attentif, et qu'on me crie cinquante fois: „Or oyez!" à la mode de nos hérauts, — ce sont autant de paroles perdues pour moi; j'y viens tont préparé du logis. Il ne me faut point d'alleichement ni de sance; je mange bien la viande toute crue, et au lieu de m'aiguiser l'appétit par ces préparatoires et avantjeux, on me le lasse et affadit. — — Je vois volontiers les épîtres *ad Atticum*, non seulement parce qu'elles contiennent une tres ample instruction de l'histoire et affaires de son temps, mais beaucoup plus pour y découvrir ses humeurs privées: car j'ai une singulière curiosité, comme j'ai dit ailleurs, de cognoistre l'âme et les naïfs jugements de mes auteurs. — — —

Buch III, Kapitel 13. De l'expérience.

J'ai vu en Allemagne que Luther a laissé autant de divisions et d'altercations sur le doute de ses opinions et plus, qu'il n'en émut sur les Ecritures saintes. Notre contestation est verbale (Aller Streit ist Wortstreit). Je demande que c'est que Nature, Volupté, Cercle et Substitution; la qnestion est de paroles et se paye de même. Une pierre est: un corps; mais qui presserait: „Et corps — qu'est-ce?" — Substance; „et Substance, quoi?" — et ainsi de suite, acculerait enfin le respondant au bout de son calepin. On échange un mot pour un autre mot, et souvent plus incogneu. — — Pour satisfaire à un doute, ils m'en donnent trois, c'est la tête de Hydra. —

— Puisque les loix éthiques qui regardent le devoir particulier de chacun en soi sont si difficiles à dresser, comme nous voyons qu'elles sont, — ce n'est pas merveille, si celles qui gouvernent tant de particuliers le sont davantage. Considérez la forme de cette justice qui nous régit, — c'est un vrai témoignage de l'humaine imbécillité: tant il y a de contradiction et d'erreur! — — Combien ai-je vu de condamnations plus crimineuses que le crime! — — Nul juge n'a encore, Dieu merci! parlé à moi comme juge pour quelque cause que ce soit, ou mienne ou tierce, ou criminelle ou civile: nulle prison m'a reçu, non pas seulement pour m'y promener; l'imagination m'en rend la vue, même du dehors, déplaisante. Je suis si affamé après la liberté que qui me deffendrait l'accès de quelque coin des Indes, j'en vivrais aucunement (ziemlich) plus mal à mon aise, et tant que je trouverai terre ou air ouvert ailleurs, je ne croupirai en lieu où il me faille cacher. — — Toute ma petite prudence, en ces guerres civiles où nous sommes, s'employe à ce qu'elles n'interrompent ma liberté d'aller et venir. Or les lois se maintiennent en crédit non parce qu'elles sont justes, mais parce qu'elles sont lois; c'est le fondement mystique de leur autorité, elles n'en ont point d'aultre, qui bien leur sert. Elles sont souvent faites par des sots, plus souvent par des gents qui, en haine d'égalité, ont faulte d'équité; mais toujours par des hommes, auteurs vains et irrésolus. Il n'est rien si lourdement et largement faultier que les lois, ni si ordinairement. Quiconque leur obéit parce qu'elles sont justes, ne lenr obéit pas justement par où il doit. Les nôtres françaises prêtent aucunement la main, par leur déréglement et déformité, au désordre et corruption qui se voit en leur dispensation et exécution. — — —

Eine völlige Verzweiflung an der wissenschaftlichen Entwicklung des Menschen, ein Ignoramus, ignorabimus lange vor Dubois-Reymond, spricht sich in folgender Stelle bei Montaigne aus:

Si me faut-il voir enfin s'il est en la puissance de l'homme de trouver ce qu'il cherche, et si cette queste (quête) qu'il a employée depuis tant de siècles l'a enrichi de quelque nouvelle force et de quelque vérité solide. Je crois qu'il me confessera, s'il parle en conscience, que tout l' acqnest qu'il a retiré d'une si longue poursuite, c'est d'avoir appris à reconnoitre sa vilité et sa foiblesse. L'ignorance qui estoit naturellement en nous, nous l'avons, par longue estude, confirmée et avérée.

Erscheint Montaigne meist als Verteidiger einer sanften Selbstsucht, so überrascht desto mehr seine starke Fähigkeit zu großgearteter Freundschaft und beweist wieder einmal, daß bedeutende Naturen sich nicht durch eine einfache Formel gleich einer Rechenaufgabe lösen lassen. Man muß Montaigne auch menschlich lieb gewinnen, liest man seine rührende Schilderung des Freundschaftbundes, der ihn an einen der wenig gekannten, aber merkwürdigsten Schriftsteller des 16. Jahrhunderts fesselte: an Etienne de la Boétie. Die Stelle in Montaignes Essais, in der er, nach des Freundes frühem Tode, jenes schöne Verhältnis verherrlicht hat, ist die ergreifendste, dichterischste des ganzen Buches. Man denkt dabei an Goethes Nachruf auf Schillers Gedächtnis. Sie steht im 27. Kapitel des 1. Buches und lautet:

Ce que nous appelons ordinairement amis et amitiés, ce ne sont qu'accointances et familiarités nouées par quelque occasion ou commodité, par le moyen de laquelle nos âmes s'entretiennent. En l'amitié de quoy je parle elles se mêlent et confondent l'une en l'aultre d'un mélange si universel qu'elles effacent et ne retrouvent plus la coûture qui les a joinctes. Si on me presse de dire pourquoy je l'aymais, je sens que cela ne se peut exprimer qu'en respondant: „Parce que c'étoit luy; parce que c'étoit moy.“ — — Nous nous cherchions avant que de nous être vus, et par des rapports que nous oyions l'un de l'aultre qui faisoient en notre affection plus d'effort que ne porte la raison des rapports; je crois par quelque ordonnance du ciel. Nous nous embrassions par nos noms, et à notre première rencontre, qui fut par hazard en une grande fête et compagnie de ville, nous nous trouvâmes si pris, si connus, si obligés entre nous, que rien dès lors ne nous fut si proche que l'un à l'autre. — — Ayant si peu à durer, et ayant si tard commencé (car nous étions touts deux hommes faicts, et lui plus de quelque année) elle n'avoit point à perdre temps, et n'avoit à se régler au patron des amitiés molles et régulières auxquelles il fault tant précautions de longue et préalable conversation. Cette-ci n'a point d'autre idée que d'elle même, et ne se peult rapporter qu'à soi; ce n'est pas une spéciale considération, ni deux, ni trois, ni quatre, ni mille; c'est je ne sais quelle quintessence de tout ce mélange qui ayant saisi toute sa volonté, l'amena se plonger et se perdre en la mienne, d'une faim, d'une concurrence pareille. Je dis: perdre; à la vérité, ne nous reservant rien qui nous fût propre, ni qui fût ou sien ou mien.

Es findet sich in aller Literatur schwerlich ein so inniges Loblied auf die Freundschaft, wie das obige des „Egoisten“ Montaigne.

Erwähnt zu werden verdient, daß mütterlicherseits in Montaignes Adern jüdisches Blut gerollt hat.

Von **Etienne de la Boétie** (1530—1563) ist nur ein Werk zu verzeichnen, aber ein „Löwe“. Seine kleine Schrift: De la servitude volontaire aus dem Jahre 1546 ist die kühnste schriftstellerisch-politische

Digitized by Google

Tat Frankreichs vor dem 18. Jahrhundert. Sie nimmt Rousseaus Contrat social in manchen Punkten vorweg. Ihr Motto könnte gleich dem zu Schillers Räubern lauten: „In Tyrannos!“ Man erschrickt ordentlich vor dieser Zeitwidrigkeit, vor diesem Gewissensschrei gegen Fürstenwillkür im 16. Jahrhundert, in jenem selben Jahrhundert, da Luther in Deutschland die angeborne Knechtschaffenheit des Menschen gegenüber selbst einem schlechten, ja verrückten Fürsten als Gottes Willen lehrte. Eine kurze Stelle dieser Schrift mag einen Begriff von Denkart und Stil geben:

Qu'on mette d'un côté cinquante mille hommes en armes; d'un autre autant; qu'on les range en bataille; qu'ils viennent à se joindre, les uns libres, combattant pour leur franchise, les autres pour la leur ôter. Auxquels promettra on par conjecture la victoire? Lesquels pensera on qui plus gaillardement iront au combat, ou ceux qui espèrent pour guerdon de leur peine l'entretenement de leur liberté, ou ceux qui ne peuvent attendre loyer des coups qu'ils donnent ou qu'ils reçoivent, que la servitude d'autruy? Les uns ont tousjours devant leurs yeux le bonheur de leur vie passée, l'attente de pareil aise à l'advenir; il ne leur souvient pas tant de ce qu'il conviendra à jamais endurer à eux, à leurs enfants et à toute la postérité; les autres n'ont rien qui les enhardisse, qu'une petite poincte de convoitise qui se rebouche soudain contre le dangier, et qui ne peut être si ardente qu'elle ne se doive et semble esteindre par la moindre goutte de sang qui sort de leurs playes.

Dieser merkwürdige Jüngling hat auch einige Dichtungen hinterlassen, die Montaigne liebevoll gesammelt und im 1. Buch seiner Essais (Kapitel 28) herausgegeben hat: im ganzen vierzehn Sonnette. Einige zeigen eine Glut der Empfindung und einen Schwung der Sprache, wie sie bei den Wenigsten seiner dichtenden Zeitgenossen zu finden ist. Eines davon möge hier Zeugnis dafür ablegen:

C'est amour, c'est amour, c'est lui seul, je le sens:
Mais le plus vif amour, la poison la plus forte,
A qui oncq pauvre cœur ait ouverte la porte,
Ce cruel n'a pas mis un de ses traits perçants.

Mais arc, traits et carquois, et lui dans mes sens.
Encore un mois n'a pas que ma franchise est morte,
Que ce venin mortel dans mes veines je porte
Et déjà j'ai perdu et le cœur et le sens.

Et quoy! si cet amour à mesure croissoit,
Qui en si grand tourment dedans moy se conçoit?
O crois, si tu peux croître, et amende en croissant.

Tu te nourris de pleurs, des pleurs je te promets,
Et pour te refreschir, des souspirs pour jamais, —
Mais que le plus grand mal soit au moins en naissant.

Die in den Fableaux des 12.—14. Jahrhunderts sich bekundende Lust an der kurzen, derben Erzählung in Versen ist der französischen Literatur nie verloren gegangen. Immer wieder fand sich eine geschickte Hand, um die Strömung jener dreist-sinnlichen Volksdichtung in ein künstliches Bette zu leiten. Im 16. Jahrhundert leistete eine erlauchte Dame, **Marguerite Königin von Navarra,** dasselbe, was im 17. Lafontaine für die Auferweckung des gallischen Erzählungstons getan, nur daß sie die dichterische Form verschmähte.

Marguerite d'Angoulême (1492—1549), Königin von Navarra, die einzige Schwester des Königs Franz I., hat die zahlreichen Stoffe aus alten Fableaux und sonstigen Quellen, die schon Boccaccio für sein Decameron hatten dienen müssen, in neuer Fassung behandelt und uns in ihrem Heptameron eine der besten Leistungen der Prosa des Renaissance-Jahrhunderts hinterlassen.

Das Heptameron des Nouvelles de très haute et très illustre Princesse Marguerite d'Angoulême, Reine de Navarre, wie der volle Titel lautet, ist in gewollter Nachahmung des Decamerone von Boccaccio geschrieben. Es war ursprünglich auch als Decameron, also als Zehntagewerk beabsichtigt, ist aber unvollendet geblieben und führt seinen jetzigen Namen, weil nur der siebente Erzählungstag vollständig ausgefüllt wurde. Vom achten liegen noch zwei Erzählungen vor, sodaß das Heptameron im ganzen 72 Geschichten oder „Novellen" umfaßt.

Die begabte Fürstin besitzt zwar nicht annähernd die Kraft des Ausdrucks und die hinreißende Anmut des Stils, durch die Montaigne das 16. Jahrhundert zur Wiege der Prosa-Meisterschaft der Franzosen gemacht hat; aber sie schreibt ein leicht dahin gleitendes und angenehm ins Ohr fallendes Französisch, weiß sehr hübsch zu schildern und ist der erste Schriftsteller Frankreichs, der eine im Inhalt recht bedenkliche Geschichte durch die Form vortragsfähig zu machen verstand. Die Lais der Marie de France waren bei weitem nicht so anstößig wie die von der Königin von Navarra behaglich erzählten Liebesgeschichten.

Für die Zeitgenossen und namentlich für die eingeweihte Hofgesellschaft müssen die Novellen Margaretens noch von weit höherem Reiz gewesen sein als für uns: die meisten beruhen nämlich auf Vorzimmergeheimnissen und Schlafstubengeschichten des französischen Hofes oder andrer europäischer Höfe. Dennoch weicht ihr Inhalt nicht wesentlich ab von den altfranzösischen Schwänken, wie denn überhaupt auf dem Gebiet der sinnlichen Liebesgeschichten in Frankreich stets eine gewisse Stoffarmut geherrscht hat; dieselben leichtfertigen Wendungen wiederholen sich von Jahrhundert zu Jahrhundert. Selbst Lafontaine hat aus dem Eigenen so gut wie nichts hinzugetan, sondern sich auf die hoffähige Gestaltung

Digitized by Google

der Form für uralte Stoffe beschränkt. Daß viele der Erzählungen der Königin das lockere Leben der damaligen Geistlichkeit zum Gegenstand der Satire machen, zeigt uns, bis wie hoch hinauf die den hugenottischen Bestrebungen wohlgewogenen Kreise reichten.

Der Rahmen des Heptameron ist dem Decamerone von Boccaccio nachgeahmt; auch dort sind es Herren und Damen, die durch einen widerwärtigen Zufall zum Zusammenbleiben gezwungen sich der Langweile durch gegenseitiges Geschichtenerzählen zu entziehen suchen. Damit aber bei den sehr kurzgeschürzten Erzählungen Tugend und Frömmigkeit nicht vergessen werden, läßt Königin Margarete jeden Tag mit dem Anhören der Messe und mit sonstigen frommen Übungen beginnen und endet jede Geschichte mit einer erbaulichen moralischen Nutzanwendung, die sich manchmal verwunderlich genug ausnimmt nach der vorangegangenen, kaum zweideutigen Erzählung. Die Sprache ist übrigens, wie sich das bei der Stellung und dem Geschlecht der Verfasserin von selbst versteht, verhältnismäßig anständig; sie vermeidet nicht nur die derben Ausdrücke für die derbe Sache, sondern hüllt auch die Erzählung in den halbdurchsichtigen Schleier einer gewissen äußerlichen Wohlgezogenheit. Die Erzählungen der Königin von Navarra sind weder so leichtfertig noch so unterhaltend wie das Decamerone; auch war das Französische zu jener Zeit noch durchaus nicht so anmutvoll wie das Italienische Boccaccios. Aber die Novellen des Heptameron werden als bedeutendste Probe der Erzählungsprache des 16. Jahrhunderts und auch wegen der Stellung der Verfasserin stets ihren Leserkreis finden.

Die bei aller Weltfröhlichkeit fromme Grundstimmung der vornehmen Schriftstellerin hat sich gleichfalls literarischen Ausdruck verschafft; aber unter den Versen und Moralitäten, die sie geschrieben, ist nichts, was im geringsten Beachtung verdient. Ihr eigentliches Gebiet ist das der zierlichen Prosa-Erzählung; wo sie dies verläßt, wird sie unlesbar. Allenfalls zu nennen wäre ihre kurze „Farce“ Le malade, in der ein Todkranker nach Erschöpfung aller nutzlosen Mittel durch Befolgung des Rates der frommen Magd, zu Gott zu beten, sofort angesichts des verdutzten Arztes Genesung findet.

An dieser Stelle sei noch auf ein etwa 50 Jahre älteres Werk ähnlichen Inhalts wie im Heptameron verwiesen: **Les cent Nouvelles nouvelles,** ein gewöhnlich einem Antoine de la Sale zugeschriebenes, jedoch sicher von verschiedenen Verfassern herrührendes Buch. Auch in dieser Sammlung bedenklicher Liebesgeschichten ist vieles zeitgenössischen Hofbegebenheiten nachgeschrieben, vieles aus dem gemeinsamen Quellenschatz Boccaccios und andrer Erotiker: den altfranzösischen Fableaux, entnommen. Inhalt wie Sprache der „hundert neuen Novellen“ ist viel verfänglicher

als im Heptameron; an Geschicklichkeit der Fabelführung wie an stilistischem Reiz übertrifft diese ältere Sammlung das Buch der Königin von Navarra.

Noch wichtiger für die Geschichte französischer Erzählkunst ist der demselben Antoine de la Sale (geboren um 1398) mit Sicherheit zugeschriebene, 1459 entstandene Ritterroman L'histoire et plaisante chronique du petit Jehan de Saintré. Mit Verzicht auf alles Märchenbeiwerk wird uns darin ein, vielleicht gar auf Wahrheit beruhendes, reizvolles Lebensbild eines fahrenden Ritters gegeben, das ein nicht geringes Maß erzählerischen Geschicks aufweist. Zugleich ist es eines der saubersten Bücher jener sonst gar nicht zimperlichen Zeit.

Kulturgeschichtlich äußerst wertvoll, auch nicht ohne eine gewisse literarische Gewandtheit, dagegen von unerreichter Gemeinheit sind die Denkwürdigkeiten des Pierre de Bourdeilles, Seigneur und Abbé (!) **de Brantôme** (1540—1614). Namentlich sein Buch Les Dames galantes ist ein Hexenkessel unsagbarer Scheußlichkeiten, dabei mit dem behaglichen Lächeln des Hofmannes geschrieben, der die vornehmen Heldinnen seiner aller Wahrscheinlichkeit nach nicht erlogenen Schmutzgeschichten für ganz ehrenwert hält, von ihnen fast nie anders spricht als mit dem Beiwort noble et vertueuse dame und so ziemlich alles, was an den Höfen seiner Könige Nichtswürdiges und Gemeines geschieht, für standesgemäß und darum erlaubt hält. — Lesbarer und geschichtlich von Wert sind seine Vies des grands capitaines étrangers et français und Vies des Dames illustres. In dem letztgenannten Werk findet sich eine getreue, fesselnde Darstellung der letzten Reise der Maria Stuart aus Frankreich nach England, wobei Brantôme der Königin Begleiter gewesen war.

Das Lieblingsbuch aber der Franzosen im 16. Jahrhundert war keines der in diesem Kapitel bisher genannten, sondern ein jetzt ganz verschollener Roman-Wälzer: der sehr berühmte, aber sehr unbekannte **Amadis de Gaule.** Er hatte den Roman de la Rose in der Beliebtheit abgelöst. Der Stoff war dem Sagenkreise des Königs Arthur entnommen, und zwar hatte man schon im 14. Jahrhundert einen ersten Versuch mit diesem phantastischen Ritterroman gemacht. Die Hauptgestalten sind: der unendlich verliebte, unendlich tapfere und unendlich langweilige Held Amadis, die Fee Urganda und die schöne Oriane, Tochter des Königs von Engelland. Aus Frankreich war dieser Stoff nach Spanien gewandert, und nach einem spanischen Roman aus dem Jahre 1519, dessen Cervantes Erwähnung tut, ist der französische Roman Amadis de Gaule von Herberay des Essarts bearbeitet worden. Die älteste französische Ausgabe rührt her aus dem Jahre 1575 und umfaßt nicht weniger als 22 Bände, allerdings in Sedezgröße. Für unsern heutigen

Geschmack ist dieser Roman ein unfehlbares Schlafmittel; die Leser des 16. Jahrhunderts, ja bis tief ins 17. Jahrhundert hinein, waren davon hingerissen. Seit dem 17. Jahrhundert ist er nicht wieder im Druck erschienen; er ist also nicht bequem zu finden, falls man ihn überhaupt aufsuchen sollte.

Drittes Kapitel.

Die Satire.

Die Satire Ménippée. — Mathurin Regnier.

Das 16. Jahrhundert mit seinem unaufhörlichen Parteihader, der bis zum erbitterten Bürgerkriege führte, war die fruchtbare Wiege des politischen Flugblatts und der politischen Satire. Noch sind nicht alle Kampfschriften jener Zeit gesammelt; aber aus dem, was bekannt ist, ergibt sich eine ungewöhnliche Geschicklichkeit und Rücksichtslosigkeit in der Verunglimpfung des Gegners, gepaart mit jenem scharfen Blick für dessen Lächerlichkeiten, der in Frankreich von da ab eine so wichtige Rolle in der Tagesliteratur spielen sollte. Der früh entwickelte fliegende Buchhandel, namentlich in Paris, begünstigte das Aufblühen eines bis dahin unbekannten, nur auf die Wirkung des Tages berechneten Schriftentums. Natürlich entbehrt das meiste dieser Art des höheren literarischen Reizes, so groß auch der Wert jener Flugschriften für das geschichtliche Verständnis der Zeit der Hugenottenverfolgung und der Kämpfe der Liga sein mag. Die Sprache ist in fast allen politischen Flugblättern des 16. Jahrhunderts maßlos heftig; sie wird kaum von den gräßlichsten Wutausbrüchen der Presse während der französischen Revolution überboten. Protestanten wie Katholiken leisteten in ihrem Wetteifer wechselseitiger Herabwürdigung ziemlich gleichartige Ungeheuerlichkeiten. Diese Schmähliteratur blieb vor nichts stehen, auch nicht vor dem königlichen Namen. Eine jener Brandschriften trägt den Titel: Vie et faits notables de Henri de Valois (Heinrich III.) tout au long sans en rien requérir, où sont contenues les trahisons, perfidies, sacriléges, exactions, cruautés et hontes de cet hypocrite et apostat.

Selbst die Greuel der Bartholomäusnacht fanden ihre schriftstellerischen Lobredner, die sie „einen heilsamen Aderlaß" nannten; worauf die Protestanten die entsprechende Antwort nicht schuldig blieben, soweit sie es ungestraft noch wagen konnten. Dieses Treiben fand erst seinen Abschluß durch das Edikt von Nantes (1598).

Es ist begreiflich, daß die Verfasser der meisten Flugschriften unbekannt zu bleiben wünschten. Von der bedeutendsten politischen Streit-

schrift jener Zeit aber kennen wir die Verfasser, denn ihrer sieben sind es, die zusammen die berühmte **Satire Ménippée**, die glänzendste politische Komödie jener Zeit, geschrieben haben. Ihre Namen verdienen genannt zu werden: Leroy, von dem der Plan der Satire ausging, ein Kaplan des Connétable von Bourbon; Passerat, großer Verehrer Rabelais', und Durand, zwei Dichter; ferner Gillot, Pithou, Rapin und Chrestien, Rechtsgelehrte und Professoren. Den Namen erhielt die Satire Ménippée von der Satira Menippea des römischen Satirikers Varro, der seinerseits den griechischen Satiriker und Schüler des Diogenes: Menippus sich zum Muster genommen. Sie war die schlagende Antwort auf die Umtriebe der glaubenswütigen Liga gegen Heinrich den IV. von Navarra, den einzig erbberechtigten Thronfolger, und zugleich eine literarische Vernichtung der gegnerischen Flugblattschreiber. Die Verfasser der Satire Ménippée waren nicht etwa Hugenotten, sondern vaterlandsliebende, friedliche Katholiken, die von dem Treiben der Liga die Verlängerung der Bürgerkriege ins Unendliche und die schließliche Auslieferung Frankreichs an Spanien befürchteten. Da aber die Liguisten den „Hugenotten" Heinrich von Navarra vornehmlich wegen seines ketzerischen Bekenntnisses bekämpften, so mußte die Satire Ménippée sich auch gegen die Umtriebe des päpstlichen Stuhles in der französischen Erbfolgefrage wenden. Und das hat sie mit einer Schärfe und einem so schneidenden Spott getan, daß mit Recht behauptet wird, die Satire Ménippée habe Heinrich IV. reichlich so viel zur Geltendmachung seines Anrechts auf den französischen Thron genützt, wie die siegreiche Schlacht bei Jvry.

Die politische Lage Frankreichs zur Zeit der Entstehung der Satire Ménipée war kurz diese. Heinrich III. war von dem fanatischen Mönch Clément ermordet worden. Um die Thronfolge stritten Heinrich von Navarra, der Béarner, kraft des Familienerbrechts, das ihm wegen seiner Ketzerei rundweg abgeleugnet wurde, — und die Herzöge von Guise. Nebenher suchte Philipp II. von Spanien den französischen Thron für seine Tochter zu erkaufen und wurde hierin vom Papst unterstützt. Eine Einberufung der Landstände (États Généraux) blieb ohne Erfolg. Die Verhandlungen nun dieser Versammlung nahm die Satire Ménippée zum Gegenstand und wußte ihnen durch eine unwiderstehliche Komik und andrerseits auch durch einen bis dahin in solcher Wärme nie gehörten vaterländischen Ernst so sehr das Gepräge der Verräterei und des Jmtrübenfischens aufzudrücken, daß die Stimmung der gebildeteren Kreise einen vollkommenen Umschwung zu Gunsten Heinrichs von Navarra erfuhr. Die Satire Ménippée ist auch insofern sehr beachtenswert, als sie die erste bewußte politische Regung des gebildeten Bürgerstandes gegen die selbstsüchtigen Bestrebungen einer Kaste, des höheren Adels,

Digitized by Google

schriftstellerisch bekundet. Die Flugblätter der katholischen Liga gingen wesentlich aus von den Adligen oder deren Soldschreibern; die Satire Ménippée hingegen war das Werk des Pariser Bürgertums, des Tiers Etat. Das merkt man, abgesehen von der Stellung der Verfasser, an dem räumlichen und sachlichen Übergewicht, das die Harangue de Monsieur d'Aubray, pour le tiers de l'Estat in der erdichteten Versammlung über alle andern Reden hat, an dem gesunden Menschenverstand und dem warmen Vaterlandsgefühl dieser vortrefflichen Rede.

Die Umrahmung ist sehr einfach. In einem Vorspiel La Vertu du Catholicon preisen ein spanischer und ein lothringischer Quacksalber (die spaßhaften Vertreter der beiden katholischen Kronenräuber) die Wirksamkeit des „Catholicon" an, einer wundertätigen Salbe, deren Wirkungen von dem Spanier in zwanzig Artikeln in einem Gemisch aus allerlei Sprachen der im Louvre-Hof versammelten schaulustigen Menge mitgeteilt werden. Von der Kühnheit der Sprache dieses Vorspiels einige Proben:

Article II. Qu'un Roy casannier s'amuse à affiner ceste drogue en son Escurial, qu'il escrive un mot en Flandres au père Ignace cacheté de *Catholicon*, il luy trouvera homme lequel (*salva conscientia*) assassinera son ennemy qu'il n'avait pu vaincre par armes en vingt ans.

Article III. Si ce Roy se propose d'asseurer ces estats à ses enfans après sa mort, et d'envahir le Royaume d'autruy à petits fraiz, qu'il en escrive un mot à Mendoza son ambassadeur ou au Père Commolet, et qu'au bas de sa lettre il escrive avec *dell' Higuiero dell' infierno**): *„Yo el Rey"***), ils luy fourniront un religieux apostat, qui s'en ira souz beau-semblant, comme un Judas, assassiner de sang froid un grand Roy de France, son beau frère, au milieu de son camp, sans craindre Dieu ny les hommes; ils feront plus, ils canoniseront ce meurtrier et mettront ce Judas au dessus de Sainct Pierre, et baptiseront ce prodigieux et horrible forfait du nom de „coup du Ciel", dont les parrains seront Cardinaux, Légats et Primas.

Ähnliche schöne Dinge werden von dem lothringischen Quacksalber auch seinem Catholicon nachgerühmt.

Sodann folgt die Eröffnung der Generalstaaten selber, die Beschreibung ihres feierlichen Aufzuges, der allerdings den Nebentitel der Satire Ménippée rechtfertigt: Abrégée de la Farce des Estats de la Ligue convoqués à Paris au dixiesme Janvier 1593. Der Hauptspaß in den nun vor sich gehenden Verhandlungen liegt darin, daß die Redner der Liga durch eine verborgene Zauberkraft des Sitzungssaales gezwungen werden, das Gegenteil dessen zu sagen, was sie in gleisnerischer

*) Schlechtes Spanisch für „Feigenbaum der Hölle", anderer Ausdruck für „Catholicon".

**) „Ich, der König", Unterschriftenformel der spanischen Könige.

Verheimlichung ihrer wahren Absichten eigentlich vorbringen wollten. Die Rede des Kardinals de Pelvé mit ihrem Küchenlatein ist von den Reden der Liguisten die lustigste. Endlich nimmt der Vertreter des Bürgerstandes D'Aubray das Wort und hält eine Rede, wie sie die Herren von der Liga nicht erwartet hatten. Hier einige Stellen aus diesem kleinen Meisterstück der Beredsamkeit des 16. Jahrhunderts:

„Il est desormais temps de nous apercevoir que le faux Catholicon d'Espagne est une drogue qui prend les gens par le nez. — — Il faut confesser que nous sommes pris à ce coup, plus serfs, et plus esclaves, que les Chrestiens en Turquie et les Juifs en Avignon. Nous n'avons plus de volonté ny de voix au chapitre. Nous n'avons plus rien de propre, que nous puissions dire: cela est mien; tout est à vous, Messieurs, qui nous tenez le pied sur la gorge, et qui remplissez nos maisons de garnisons. Nos privilèges et franchises anciennes sont à vau l'eau: nostre hostel de ville que j'ay vu estre l'assuré refuge du secours des Roys en leurs urgentes affaires, est à la boucherie; nostre cour de Parlament est nulle, nostre Sorbonne est au bourdel, et l'université devenne sauvage. Mais l'extrémité de nos misères est, qu'entre tant de malheurs et de nécessités, il ne nous est pas permis de nous plaindre, ni demander secours, et faut qu'ayants la mort entre les dents, nous disions que nous nous portons bien et que sommes trop heureux d'estre malheureux, pour si bonne cause. O Paris qui n'es plus Paris, mais une spelunque de bestes farouches, une citadelle d'Espagnols, Wallons et Napolitains, une asyle et sûre retraite de voleurs, meurtriers et assassinateurs; ne veux-tu jamais te ressentir de ta diguité et de souvenir qui tu as esté, au prix de ce que tu es? Ne veux-tu jamais te guerir de ceste frenesie, qui pour un legitime et gracieux Roy t'a engendré cinquante roytelets et cinquante tyrans? Te voilà aux fers, te voilà en l'inquisition d'Espagne, plus intolérable mille fois et plus dure à supporter aux esprits, nés libres et francs, comme sont les Français, que les plus cruelles morts, dont les Espagnols se sçauroient adviser. — —

— — Où sont les Princes du sang qui ont toujours esté personnes sacrées, comme les colonnes et appuis de la couronne et monarchie Françoise? Où sont les pairs de France qui devroyent estre icy les premiers pour ouvrir et honorer les Estats? Tous ces noms ne sont plus que noms de faquins, dont on fait littière aux chevaux d'Espagne et de Lorraine. Où est la majesté et gravité du Parlement, jadis tuteur des Roys et médiateur entre le peuple et le prince? Vous l'avez mené en triomphe à la Bastille et trainé l'auctorité et la justice captive plus insolemment et plus honteusement que n'eussent faict les Turcs. Vous avez chassé les meilleurs et n'avez retenu que la racaille, passionnée ou de bas courage; encore parmy ceux qui ont demeuré, vous ne voulez pas souffrir que quatre ou cinq disent ce qu'ils pensent, et les menacez de leur donner un billet, comme à des hérétiques, Et neantmoins vous voulez qu'on croye que ce que vous en faictes n'est que pour la conservation de la religion de l'Estat!"

Die Rede D'Aubrays schließt mit einem Spottgedicht auf die lothringischen Thronbettler, die Herzöge von Guise, die sich etwas darauf

zu gute taten, daß sie angeblich geradewegs von Karl dem Großen abstammten:

Retournez en vos pays,
Trop au nostre estes hais,
Et comprenez de Charlemagne
Aux lisières d'Allemagne.

Prouvez y par vos romans
Que venez des Charlomans,
Les bonnes gens après boire
Quelque chose en pourroient croire.
J'ay dit!

Die Wirkung dieser Rede, die länger als alle andern zusammen währt, ist niederschmetternd: „Es dauerte lange, ehe man auch nur zu husten oder zu spucken wagte", bis ein Spanier sich aus der Betäubung aufrafft und schreit: „Todos los materemos estos Vellachos" (Wir werden diese Welschen alle in die Pfanne hauen). Aber wie hier die Generalstaaten nach dieser erdichteten Rede unverrichteter Sache von dannen gehen, so hat in Wahrheit die Satire Ménippée der ohnehin wackligen Sache der Liguisten den letzten Stoß gegeben. „Il faut les tuer par le rire" war in Frankreich von jeher die beste Losung im Kampfe gegen übermächtige Gegner.

Erschienen ist die Satire Ménippée im Jahre 1593 namenlos. Selbst eine Ausgabe von 1649 nennt noch nicht den Namen der Verfasser. Die Rede d'Aubrays rührt aber nachweislich von Pierre Pithou her.

Boileau, selbst ein Verfertiger sogenannter Satiren, schrieb über **Mathurin Regnier,** diesen bedeutendsten d i c h t e r i s c h e n Satiriker des 16. Jahrhunderts, die süßsauren Verse:

De ces maîtres savans (der alten Klassiker) disciple ingénieux,
Regnier seul parmi nous formé sur leurs modèles
Dans son vieux style encore a des grâces nouvelles.
Heureux, si ses discours, craints du chaste lecteur,
Ne se sentaient des lieux où fréquentait l'auteur,
Et si, du son hardi de ses rimes cyniques,
Il n'alarmait souvent les oreilles pudiques. (Art poétique II, 169).

Hiernach könnte man meinen, Regnier habe in seinen Satiren die größte Unanständigkeit walten lassen und dadurch die sehr keuschen Ohren der Leser des Mätressenjahrhunderts in Frankreich arg vergewaltigt. Ganz abgesehen von der Unwahrheit jenes gegen Regnier erhobenen Vorwurfs ist es auch ein kindliches Verlangen gerade an den Satiriker, er solle die Übelstände, die er schildert, mit Sammethandschuhen anfassen. Das hat Boileau als Satiriker allerdings getan, aber seine Satiren sind darum auch alles andere, nur keine Satiren.

Digitized by Google

Was dagegen den Vorwurf des lockeren Lebenswandels bei Regnier anlangt, so trifft der einigermaßen zu, geht uns hier aber nicht viel an; die meisten andern Dichter des 16. Jahrhunderts haben ebenfalls kein übermäßig tugendhaftes Leben geführt, ohne daß ihre Gedichte darum schlechter geworden wären.

Mathurin Regnier wurde in Chartres im Jahre 1573 geboren und von den Eltern früh zum geistlichen Stande bestimmt. Im Jahre 1604 erhielt er ein bescheidenes Kirchenamt und starb in ziemlicher Armut nach einem unstäten Leben in Rouen im Jahre 1613, gerade in dem Augenblick, als ein Gnadengehalt des Königs und eine gutbezahlte Pfründe ihm die Aussicht auf einen behaglichen Lebensgenuß eröffneten und endlich seinen bescheidenen Wunsch erfüllen zu wollen schienen:

Un simple bénéfice et quelque peu de nom.

Was den „Namen" betrifft, so genoß er ihn schon bei seinem Leben in reichem Maße. Kein ganz ursprünglicher Geist und in seinen Satiren unverhohlen Horaz nachahmend, hat er doch die fremde Form so anmutig mit französischem Geist zu erfüllen gewußt, daß gerade Kenner der horazischen Satiren Regniers Nachahmungen mit Wohlgefallen lesen werden. So ist z. B. die VIII. Satire, die die Aufdringlichkeit eines faden Schwätzers von Stande schildert, einer bekannten reizenden Satire von Horaz (Buch I Satire 9) nachgeahmt, aber nicht sklavisch und vor allem völlig neuzeitlich und parisisch umgestaltet.

Regniers Satire hat nichts von der Unerbittlichkeit und dem dichterischen Zorn der großen römischen Satiriker; keine Ader von Juvenal oder Persius in seinen ebenmäßig hinfließenden, glatten Versen, in denen er sich an der Oberfläche der Dinge hält. Sich für oder gegen eine Sache stark zu erhitzen, ist Regniers Art nicht: in dem Punkte gleicht er Montaigne. Der Reiz seiner Dichtungen liegt überwiegend in der auffallend reinen und schon sehr an die Sprachvollendung des 17. Jahrhunderts erinnernden Form.

Ein einzig mal erhebt sich Regniers Satire zur großen Kunst: in der Macette betitelten Satire XIII, wohl der zuletzt geschriebenen unter den siebzehn, die wir von ihm haben. Sie bezeichnet den Höhepunkt seines Könnens und ist zugleich die einzige, die einen bestimmten, gemeingefährlichen Charakter: die auf ihre alten Tage äußerlich fromm gewordene Hofdirne als Verführerin der bürgerlichen weiblichen Tugend, mit ätzenden Farben schildert. Zunächst die Zeichnung der altgewordenen Buhlerin:

Lasse, dis-je, et non soule, enfin s'est retirée
Et n'a plus autre objet que la voute éthérée.
Elle qui n'eust, avant que plorer son delict,

Digitized by Google

Autre ciel pour object que le ciel de son lict,
A changé de courage et, confitte en detresse,
Imite avec ses pleurs la saincte pecheresse!
Donnant des sainctes loix à son affection,
Elle a mis son amour à la dévotion.
Sans art elle s'habille et, simple en contenance,
Son teint mortifié presche la continence.
Clergesse, elle fait jà la leçon aux prescheurs:
Elle lit sainct Bernard, le Guide des Pescheurs,
Les Méditations de la mère Thérèse. — —
Loin du monde elle fait sa demeure et son giste;
Son œil tout pénitent ne pleure qu'eau beniste;
En fin c'est un exemple, en ce siècle tortu,
D'amour, de charité, d'honneur et de vertu.
Pour béate partout le peuple la renomme,
Et la Gazette mesme a déjà dit à Rome,
La voyant aymer Dieu et la chair maistriser,
Qu'on n'attend que sa mort pour la canoniser.

Der Dichter belauscht nun eine Unterredung zwischen einem jungen schönen Mädchen und dieser sonderbaren Heiligen, die jenes zu ihrem eigenen früheren Lasterleben zu überreden sucht, dabei stets Worte der Religion im Munde. Die Szene erinnert in vielen Wendungen an die berühmte Unterhaltung zwischen Tartuffe und Elmire bei Molière, und zweifellos hat der große Lustspieldichter unter dem Eindruck von Erinnerungen an Regniers Macette die Glanzstelle seines Stückes geschrieben. Hören wir den weiblichen Tartuffe des 16. Jahrhunderts:

— — C'est pour quoy, desguisant les bouillons de mon âme.
D'un long habit de cendre envelopant ma flame,
Je cache mon dessein, aux plaisirs adonné.
Le péché que l'on cache est demi pardonné.*)
La faute seulement ne gist en la deffence;
Le scandale et l'opprobre est cause de l'offence;
Pourveu qu'on ne le sçache, il n'importe comment.
Qui peut dire que non, ne pèche nullement.
Puis, la bonté du ciel nos offences surpasse:
Pourveu qu'on se confesse, on a tousjours sa grace.

Endlich wirft sie jede Maske ab und spricht mit der ganzen Schamlosigkeit des wohlerfahrenen Lasters:

Prenez à toutes mains, ma fille, et vous souvienne,
Que le gain a bon goust, de quelque endroit qu'il vienne.
Estimez vos amans selon le revenu:
Qui donnera le plus qu'il soit le mieux venu.
Laissez la mine à part, prenez garde à la somme.

*) Bei Molière: „Et ce n'est point pécher que pécher en ilence."

Digitized by Google

Riche vilain vaut mieux que pauvre gentil-homme.
Je ne juge, pour moy, les gens sur ce qu'ils sont,
Mais selon le profit et le bien qu'ils me font.
Quand l'argent est meslé, l'on ne peut reconnoistre
Celuy du serviteur d'avec celuy du maistre. — —

Auch in den andern Satiren Regniers finden sich wohl hier und da einzelne „schöne Stellen", aber die eigentliche satirische Schärfe und Säure fehlen ihnen meist; sie enthalten angenehmes Geplauder über dieses und jenes, teilen auch zuweilen kleine Nadelstiche aus, kommen jedoch über ein leichtes Hautritzen nicht hinweg. Eine bedeutsamere, einschneidendere Stelle wird später Erwähnung finden (vgl. S. 172). Für den Mangel an Tiefe entschädigt der Dichter durch die Geschmeidigkeit der Versbehandlung. Der Alexandriner ist unter seinen Händen zum ersten Mal zu einem sich biegsam dem Gedanken anschmiegenden Versmaß geworden; die Cäsur besonders wird von ihm so geschickt gehandhabt, daß ihn darin die großen Leistungen des klassischen 17. Jahrhunderts kaum überbieten. Dabei das Vorwalten der eigenen Persönlichkeit, die sich mit den Lesern unvermittelt unterhält. So z. B. in der hübschen Schilderung der Wahl seines Lebensberufes:

Et bien que, jeune enfant, mon père me tansast,
Et de verges souvent mes chansons menaçast,
Me disant de despit et bouffy de colère:
„Badin, quitte ces vers, et que penses-tu faire?
La muse et inutile; et si ton oncle (der Dichter Desportes) a sceu
S'avancer par cet art, tu t'y verras deceu. — —
Penses-tu que le luth et la lyre des poëtes
S'accorde d'harmonie avecques les trompettes,
Les fiffres, les tambours, le canon et le fer,
Concert extravagant des musiques d'enfer?
Laisse donc ce mestier, et sage, prens le soin
De t'acquérir un art qui te serve au besoin."

Als Vorläufer der Ausbildung der französischen Dichtersprache zur klassischen Mustergiltigkeit wird Regnier stets einen ehrenvollen Rang bebehaupten. An Tiefe der Empfindung übertrifft die Satire Ménippée seine Satiren ebenso sehr wie an funkelndem Witz.

Die Anspruchslosigkeit seines Lebens und Wirkens hat er in der von ihm selbst verfaßten Grabschrift bekundet:

J'ay vescu sans nul pensement,
Me laissant aller doucement
A la bonne loy naturelle.
Et si m'estonne fort, pourquoy
La mort osa songer à moy,
Qui ne songeay jamais à elle.

Viertes Kapitel.

Die volkstümliche Lyrik.

Clément Marot. — Louise Labé.

Zwei Strömungen sind in der lyrischen Dichtung des 16. Jahrhunderts ohne Zwang deutlich unterscheidbar: die ursprüngliche, echtfranzösische, der Überlieferung des Volksliedes und der älteren Lyriker folgende, — und die bewußt auf die Nachahmung des klassischen Altertums gerichtete. Das Urteil der Nachwelt hat über die dichterische Bedeutung jener beiden Strömungen endgiltig entschieden: sie erblickt in den Bestrebungen der um jeden Preis griechisch und lateinisch sich geberdenden Versemacher des 16. Jahrhunderts einen lehrreichen aber mißlungenen Versuch, die Sprache und dichterische Denkart eines ganzen Volkes in fremde Bahnen zu lenken; und sie läßt als bleibende Bereicherung des französischen Literaturschatzes nur die wenigen Dichter des 16. Jahrhunderts gelten, die wirkliche, nicht erlogene Empfindungen in natürlichen Formen zum Gegenstande ihrer Dichtungen machten.

Der fruchtbarste Dichter der volkstümlichen Lyrik des 16. Jahrhunderts im Gegensatz zur pseudo-klassischen Richtung ist Clément Marot. Vor und neben ihm sind außer Louise Labé allenfalls noch sein Vater Jean Marot (1463—1523) und Mellin de St. Gellais (1491—1558) zu nennen. Diese beiden letzten kommen aber höchstens für die Geschichte der Literatur, nicht für deren Genuß in Betracht. Von St. Gellais ist erwähnenswert, daß er das erste Sonnett in französischer Sprache gedichtet haben soll.

Clément Marot (1495—1544) hat sich fast auf allen Gebieten der leichteren Dichtung versucht. Die vier Bände seiner sämtlichen Werke enthalten Eklogen, Episteln, gereimte Dialoge, Elegien, Balladen, Lieder, Rondeaux, Grabschriften, Trauerlieder (Complaintes), Epigramme, außerdem metrische Übersetzungen. Irgend ein Werk größeren Umfanges hat er nicht hinterlassen. Er war aber der für lange Zeit unerreichte Meister der leichten, tändelnden Dichterei, wie sie am Hofe des Königs Franz und der Margarete von Navarra durchaus angebracht war. Seine angenehme, zierliche Ausdrucksweise hat einer ganzen Dichtungsart den Namen gegeben: mit „Marotismus" bezeichneten die Franzosen lange die oberflächliche, gefällig ins Ohr klingende, keine tiefen Leidenschaften verratende oder erweckende Gattung der Poesie, die seit Marots Vorgange bis zum Ende des 18. Jahrhunderts stets ihre Vertreter gefunden.

Marot stand als Page im Dienste der Königin Margarete von Navarra, der Verfasserin des Heptameron, in deren Anmut und hohe

Digitized by Google

Geistesbildung der junge Dichter sich so weit verliebte, wie er schicklicherweise durfte. Die Überlieferung von einem innigeren Verhältnis zwischen der Königin und dem armen Dichter-Pagen ist gewiß falsch, mögen auch manche Gedichte Marots für eine tiefere Leidenschaft wenigstens von seiner Seite sprechen. Aber aus Gedichten des 16. Jahrhunderts auf persönliche Verhältnisse zu schließen, wäre eine ganz verkehrte Art: in keinem Jahrhundert gedieh die poetische Lüge so vortrefflich, und wollten wir diese endlosen Liebesklagen und Triumphlieder der Dichter der Renaissance alle für Wahrheit nehmen, so kämen wir bei vielen in arge Verlegenheit, nicht am wenigsten bei Shakespeare dem Sonnettendichter.

Clément Marot stammte aus Cahors, kam aber frühzeitig nach Paris und veröffentlichte vor dem 20. Jahre seine erste Dichtung: Le temple de Cupidon, die ihm des Königs Gunst verschaffte. In diesem Erstlingswerk, das sich an die Überlieferungen des Roman de la Rose und die Gedichte des Herzogs Charles d'Orléans anlehnt, herrscht noch die frostige Allegorie vor; aber schon bricht hier und da ein gewisser Spott über dieses veraltete Dichterrüstzeug durch. Man merkt, der heitere Dichter des Renaissance-Zeitalters glaubte im Herzen nicht mehr an die Dunstgebilde Beau Parler, Bon Rapport, Bien Servir usw., die Guillaume de Lorris mit solcher Überzeugung geschildert hatte. An die Stelle der Allegorie setzte Marot, gemäß dem Zuge des klassischen Zeitalters, die griechische Mythologie; aber auch ihr hat er sich nur wegen des Herkommens gebeugt. Sein gesunder dichterischer Sinn, sein nüchternes Franzosentum schützten ihn hierin vor den Übertreibungen, denen die Schule Ronsards später rettungslos anheimfiel.

Die Gunst des Königs hat übrigens Marot nicht davor bewahrt, während seines ganzen Lebens, gleich Rabelais, aufs wütendste von der eifernden Klerisei verfolgt zu werden. Zwar hat Franz I. das Schlimmste von ihm abgewendet, ihn sogar zweimal aus dem Gefängnis befreit, in das ihn Anklagen der frommen Sorbonne gebracht; am Ende sah sich der Dichter trotzdem gezwungen, in Turin einen Schutzort vor den ewigen Plackereien zu suchen, nachdem man ihn im calvinischen Genf mit derselben gehässigen Kleinlichkeit verfolgt hatte. In Turin ist er gestorben und begraben worden.

Am meisten Ähnlichkeit hatte er mit seinem Lieblingsdichter Villon, dessen Werke er im Auftrage Königs Franz I. zuerst gesammelt herausgab. Nur fühlte er sich durch seine Hofstellung und durch die wenigstens äußerlich seiner gewordene Ausdrucksweise seiner Zeitgenossen gezwungen, seiner gallischen Ungezwungenheit das sprachliche Mäntelchen einer gewissen Wohlanständigkeit umzuhängen. Doch seine in gutem Sinne derbe Natürlichkeit ging immer wieder mit der Sittsamkeit des Ausdrucks durch,

und selbst wo er allen Anlaß hatte ernsthaft zu bleiben, unterdrückte er nur ungern einen in ihm aufsteigenden gewagten Scherz. An Kraft der Empfindung steht Villon höher, an sprachlicher Meisterschaft ist Marot ihm überlegen. Er legte selbst den größten Wert auf die Gewandtheit der Sprache und Versbehandlung, wie aus folgender Stelle seines längeren Gedichtes L'Enfer hervorgeht:

A bref parler, c'est Cahors en Quercy,
Que je laissay pour venir querre (acquérir) icy
Mille malheurs, auxquels ma destinée
M'avoit submis. Car une matinée
N'ayant dix ans, en France fus mené,
Là où depuis me suis tant pourmené
Que j'oubliay ma langue maternelle,
Et grossement apprins la paternelle
Langue françoise, ès grands cours estimée,
Laquelle en fin quelque peu s'est limée,
Suyvant le Roy François Premier du nom,
Dont le sçavoir excede le renom.
C'est le seul bien que j'ay acquis en France
Depuis vingt ans, en labeur et souffrance.
Fortune m'a, entre mille malheurs,
Donné ce bien de mondaines valeurs.
Que dis je, las! O parolle soudaine!
C'est don de Dieu, non point valeur mondaine:
Rien n'ay acquis des valeurs de ce monde,
Qu'une maistresse eu qui gist et abonde
Plus de sçavoir, parlant et escrivant,
Qu'en autre femme en ce monde vivant.
C'est du franc lys l'yssue Marguerite,
Grande sur terre, envers le ciel petite;
C'est la princesse à l'esprit inspiré,
Au cueur esleu (élu) —
Et d'elle suis l'humble valet de chambre;
C'est mon estat.

Im Enfer schildert er seine Gefängnishaft, die er sich durch die Liebeskränkung einer vornehmen Dame zugezogen habe. Andere Unglücksfälle seines Lebens hat er launig in Episteln beschrieben, die er an keinen Geringeren als an den König selber richtete. Die berühmteste dieser Gattung leichter Scherzgedichte ist die XXIX. Epistel, betitelt: Au Roy, pour avoir esté desrobé, — beraubt nämlich von einem schurkischen Kammerdiener, von dem er launig zu rühmen weiß:

J'avois un jour un vallet de Gascongne
Gourmand, ivrongne, et asseuré menteur,
Pipeur, larron, jureur, blasphémateur,
Sentant la hart (den Strick) de cent pas à la ronde —
„Au demourant (im übrigen) le meilleur filz du monde."
(Dieser letzte Vers eine Anführung aus Rabelais).

Digitized by Google

Infolge seiner Ausraubung bettelarm geworden, wendet sich Marot an den König mit der Bitte um ein Anlehen. Ehrerbietung und Dreistigkeit sind in dieser Bittschrift aufs liebenswürdigste gemischt:

Et savez vous, Sire, comment je paye?
Nul ne le sait, si premier ne l'essaye;
Vous me devrez (si je puis) de retour
Et vous feray encores un bon tour.
A celle fin qu'il n'y ait faulte nulle
Je vous feray une belle cedulle,
A vous payer — sans usure, il s'entend —,
Quand on verra tout le monde content;
Ou, si voulez, à payer ce sera,
Quand vostre los (Ruhm) et renom cessera. —

Von Marots andern Episteln sei erwähnt die gegen einen namenlosen Beurteiler seiner Gedichte, den er die ganze der namenlosen Verleumdung gebührende Verachtung fühlen läßt. Als Muster von Marots Grobheit — er war nicht oft grob! — mögen einige Verse daraus hier Platz finden:

Epitre XX: A celuy qui l'injuria par escript, et ne s'osa nommer.
Quiconques soys, tant soys tu brave,
Qui ton orde et puante bave
Contre moy as esté crachant,
Tu es sot, craintif et meschant.
Ta sottise on voyt bien parfaicte
En l'epistre que tu as faicte
Sans art et sans aucun sçavoir;
Toutesfoys tu cuydes avoir
Chanté en rossignol ramage,
Mais un corbeau de noir plumage
Ou un grand asne d'Arcadie
Feroit plus doulce melodie.
Et pour venir au demourant,
Tu crains fort, ô povre ignorant,
Tu crains qu'envers toy je m'allume,
Tu crains la fureur de ma plume.
Pourquoi crains-tu? Il fault bien dire,
Qu'en toy y a fort à redire,
Car il est certain, si tu fusses
Homme de bien, et que tu n'eusses
Quelque marque ou maulvais renom.
Tu ne craindroys dire ton nom, etc.

Die Vers- und Reimgeschicklichkeit Marots ist außergewöhnlich. Oft gibt er sich geradezu Mühe, die Dichterarbeit möglichst zu erschweren, und am wenigsten von allen Vorgängern Malherbes trifft Marot der Vorwurf Boileaus, daß sie in der Versbehandlung nachlässig gewesen seien. Als Beispiel für die halsbrechende Seiltänzergeschicklichkeit jenes begabtesten aller Hofdichter stehe hier die erste Strophe einer Epistel an den König, die aller Übersetzungskunst spottet (Epistel VII.):

En m'esbatant je fais rondeaulx en rime
Et en rimant bien souvent je m' enrime;
Brief, c'est pitié d'entre nous rimailleurs;
Car vous trouvez assez de rime ailleurs,
Et quand vous plaist mieulx que moy rimassez,
Des biens avez et de la rime assez:
Mais moy, à tout ma rime et ma rimaille
Je ne soustiens, dont je suis marry (betrübt), maille.

In dieser Weise geht es noch zwei lange Strophen weiter. Natürlich steckt in solchen Spielereien kein Funke von Poesie; als Beweis aber für die hohe Ausbildung der Form schon in jener Zeit ist gerade diese Epistel Marots bezeichnend.

Ungleich lieblicher als Marots Episteln und sonstige Hofgedichte sind seine im guten Volkston gehaltenen Chansons. Aus dem ganzen 16. Jahrhundert, mit einziger Ausnahme der Dichterin Louise Labé, sind von keinem Schriftsteller so echtklingende Herzenstöne bekannt, wie in dem einen und andern Marot'schen Liede. Diese allein würden genügen, in ihm nicht nur den zierlichen Hofpoeten, sondern einen wirklichen, wahr empfindenden Dichter erkennen zu lassen. Diese Lieder waren es auch, die Marots Ruhm, trotz der bald nach seinem Tode über Frankreich hereinbrechenden Hochflut des falschen Klassizismus, bei allen poesieverständigen Lesern lebendig hielten. Hier können leider nur einige Proben jener echten Lieder mitgeteilt werden; ihre Zahl ist übrigens nicht sehr groß: sie nehmen in den vier Bänden der Marot'schen Werke nur wenige Dutzend Blätter ein.

Chanson X (1524).

Je suis aymé de la plus belle
Qui soit vivant' dessoubz les cieulx;
Encontre tous faulx envieux
Je la soustiendray estre telle.

Si Cupido doulx et rebelle
Avoit desbendé ses deux yeux
Pour veoir son maintien gracieux,
Je croy qu'amoureux seroit d'elle.

Vénus, la déesse immortelle,
Tu as faict mon cueur bien heureux,
De l'avoir faict estre amoureux
D'une si noble demoyselle.

Chanson XI. (1524).

Qui veult avoir liesse,
Seulement d'un regard
Vienne veoir ma maistresse
Que Dieu maintienne et gard:
Elle a si bonne grace,
Que celluy qui la voit
Mille douleurs efface,
Et plus s'il en avoit.

Les vertus de la belle
Me font esmerveiller;
La souvenance d'elle
Faict mon cueur esveiller;
Sa beauté tant exquise
Me faict la mort sentir;
Mais sa grace requise
M'en peult bien garantir.

Chanson XXX. (1527).

J'ayme le cueur de m'amye,
Sa bonté et sa doulceur,
Je l'ayme sans infamie,
Et comme un frère la sœur.
Amytié desmesurée
N'est jamais bien asseurée
Et met les cueurs en tourment, —
Je veux aymer autrement.

Ma mignonne debonnaire,
Ceulx qui font tant de clamours,
Ne taschent qu'à eulx complaire
Plus qu'à leurs belles amours.
Laissons les en leur follye
Et en leur melancolye.
Leur amytié cessera,
Sans fin la nostre sera.

Man sieht, keine große Tiefe und Leidenschaft, aber all die reizenden Eigenschaften, die von jeher bis auf den heutigen Tag die französische Chanson ausgezeichnet haben. In Marot spüren wir schon etwas vom Geiste Bérangers.

Als das einzige seiner Liebeslieder, aus dem ein starkes Gefühl spricht, ist die VII. Elegie (1525) zu nennen. Aus ihr hat man, ohne zwingende Gründe, auf ein vertrauteres Verhältnis zur Königin Margarete schließen wollen, während in Wahrheit eine traurige Liebe zu einer andern Dame ihm diese und andere Lieder eingegeben hat. Hier die ersten beiden Strophen:

Qu'ay je meffaict, dites, ma chère amye?
Vostre amour semble estre toute endormie,
Je n'ay de vous plus lettres ne langage,
Je n'ay de vous nn scul petit message;
Plns ne vous voy aux lieux accoustumez;
Sont jà éteints voz désirs allumés,
Qui avec moy d'un mesme feu ardoient?

Où sont ces yeulx lesquelz me regardoyent
Souvent en ris, souvent avecques larmes?
Où sont les mots qui tant m'ont faict d'alarmes?
Où est la bonche aussi qni m'appaisoit
Quand tant de foys et si bien me baisoit?
Où est le cueur qu'irrévocablement
M'avez donné? Où est semblablement
La blanche main qui bien fort m'arrestoit,
Quand de partir de vous besoing m'estoit? — —

Nicht das Schlechteste, was Marot geschrieben, sind seine zahllosen Epigramme. Viele davon sind geschickt nach Martial umgedichtet; die meisten sind aber sein eigen und fast ausnahmelos ebenso witzig wie — unmitteilbar. Eines der zierlichsten und unbedenklichsten: „Vom Ja und Nein" lautet:

LXVIII. De Ouy et Nenny.
Un doulx Nenny, avec un doulx sourire,
Est tant honneste, il le vous fault apprendre,
Quant est d'Ouy, si veniez à le dire,
D'avoir trop dict je vouldroys vous reprendre;
Non que je soys ennuyé d'entreprendre
D'avoir le fruict dont le désir me poinct;
Mais je vouldrois qu'en le me laissant prendre
Vous me disiez: „Non, vous ne l'aurez point."

Marot hat auch etliche Bücher von Ovids Metamorphosen und — 50 Psalmen Davids übersetzt. Diese Umdichtung der Psalmen stand zu

Digitized by Google

seiner Zeit und noch lange nach seinem Tode bei den französischen Protestanten in hohem Ansehen; ja einige der gelungeneren Übersetzungen haben bis auf die neueste Zeit zum Liederschatz des protestantischen Gottesdienstes in französisch sprechenden Ländern gehört. Dichterisch sind sie aber durchweg ohne jeden Wert; die Kraft der Urschrift ist aufs ärgste verwässert, aus der gedrungenen Kürze des Hebräischen ist eine breitspurige, langweilige Geziertheit geworden. Kurz, der arme Marot hat die Verfolgungen, die ihm die Uebersetzung der Psalmen von der katholischen Geistlichkeit zuzog, durch dichterischen Reiz sicher nicht verdient. Von einem Professor Ambrosius Lobwasser erschien 1573 in Königsberg eine deutsche Übersetzung, die lange der deutschen reformierten Kirche als Gesangbuch diente.

Dagegen verdanken wir Marots aufrichtiger Liebe für die ältere französische Literatur, durch die er sich so vorteilhaft von den klassisch tuenden Schriftstellern des 16. Jahrhundert unterscheidet, außer der erwähnten ersten Gesamtausgabe der Werke François Villons auch eine zu ihrer Zeit sehr geschätzte Ausgabe des Roman de la Rose, aus dem Jahre 1527.

Nur etwa 40 Seiten in der neuesten Ausgabe umfassen die gesammelten Werke von **Louise Labé**, dieser hervorragenden Dichterin, die neben Clément Marot als das einzige wahrhaft lyrische Talent des 16. Jahrhunderts zu nennen ist. Sie ist schon um deshalb bemerkenswert, weil sie ihr dichterisches Können nie in den Dienst des Hofes gestellt hat, wie das alle anderen Dichter der Renaissance in Frankreich mehr oder minder getan. Sie hat ihr nicht langes Leben (1525 — 1565) in Lyon zugebracht, wo sie, obgleich nur die Gattin eines ehrbaren Seilermeisters (daher ihr Beiname „la belle Cordière“), den Mittelpunkt des geistigen Lebens ihrer Vaterstadt bildete. Sie muß von ungewöhnlicher Schönheit gewesen sein, denn alle Zeitgenossen, die über sie geschrieben, und deren sind nicht wenige, stimmen in dem begeisterten Lobe ihrer Anmut und ihrer Reize überein; selbst ihre Verleumder wissen nicht genug ihre verführerische Schönheit zu rühmen. Als ganz junges Mädchen nahm sie im Jahre 1542 bewaffnet an dem Belagerungszuge des Dauphins gegen Perpignan teil; sie scheint auf dieser abenteuerlichen Kriegsfahrt, die ihr beim Heer den Namen des „Capitaine Loys“ (anstatt Louise) eintrug, von Verwandten begleitet gewesen zu sein, denn dies Abenteuer hat ihr keine üble Nachrede bereitet. Der Name ihres, bei weitem älteren, Gatten war Perrin, doch kennt die Geschichte der Dichtung sie nur unter ihrem Mädchennamen. Sie sah in Lyon viele geistvolle

Digitized by Google

Männer, darunter auch Dichter, in vertrautem Verkehr um sich, und das hat wohl die Veranlassung zu vielen verleumderischen Gerüchten über ihre weibliche Ehrbarkeit gegeben. Alle ihre näheren Bekannten aber haben rühmliches Zeugnis für ihre edle Weiblichkeit abgelegt, und nur aus unlauteren Quellen, die aus zweiter und dritter Hand schöpften, ist der gehässige Klatsch über ihren leichten Lebenswandel entstanden.

Vielleicht aber auch durch die Leidenschaftlichkeit, die aus ihren Liebesgedichten atmet. Diesen merkt man an, daß sie nicht nach der Art der Pariser Hofversemacher einer beliebigen Kunstform zu Liebe zurechtgereimt wurden, sondern daß sie der unverfälschte Ausdruck eines liebenden Herzens sind. Sie mochten an einen fernen Jugendgeliebten gerichtet sein; doch weiß man nicht, ob sie vor oder nach der Verheiratung der Dichterin geschrieben wurden.

Die Form ist, abgesehen von den später zu erwähnenden Sonnetten, sehr einfach, entspricht aber durchaus dem mächtig hervorbrechenden Gefühl. So singt sie in einer ihrer Elegien:

D'un tel vouloir le serf point ne désire
La liberté, ou son port le navire,
Comme j'attends, hélas, de jour en jour
De toy, Ami, le gracieux retour.
Là j'avois mis le but de ma douleur,
Qui finiroit, quand j'aurois ce bonheur
De te revoir; mais de la longue attente
Hélas, en vain mon désir se lamente.
Cruel, cruel, qui de faisoit promettre
Ton brief retour en ta première lettre?
As tu si peu de mémoire de moy,
Que de m'avoir si tot rompu la foy?
Comme oses tu ainsi abuser celle
Qui de tout temps t'a esté si fidelle! —
— — Tu es, peut estre, en chemin inconnu
Outre ton gré malade retenu.
Je croy, que non, car tant suis coutumière
De faire aux Dieux pour ta santé prière,
Que plus cruels que tigres ils seroient,
Quand maladie ils te prochasseroient. —
— Celui qui tient au haut ciel son empire
Ne me sauroit, ce me semble, desdire.
Mais quand mes pleurs et larmes entendroit,
Pour toy prians, son ire (Zorn) il retiendroit.
J'ay de tout tems vescu en son service,
Sans me sentir coulpable d'autre vice
Que de t'avoir bien souvent en son lieu
D'amour forcé adoré comme Dieu. —

Wann hat ein dichtender Mann des 16. Jahrhunderts in Frankreich eine solche leidenschaftliche Herzenssprache geredet, wie diese merkwürdige Frau!

Sie legt ihrem fernen Geliebten ihren literarischen Ruf zu Füßen, stellt ihn weit höher als die großen, vornehmen Herren, die ihr den Hof machen, denkt unaufhörlich an ihn und sagt ihm das alles demütigen Herzens:

— — Tu me l'as fait à croire,
Que gens d'esprit me donnent quelque gloire.
Gonte le bien qne tant d'hommes désirent,
Demeure an but où tant d'autres aspirent,
Et croy qu'ailleurs n'en auras une telle.
Je ne dy pas qu'elle ne soit plus belle,
Mais que jamais femme ne t'aymera
Ne plus que moy d'honneur te portera.

Maints grans Seigneurs à mon amour prétendent,
Et à me plaire et servir prets se rendent, — —
— — Et néanmoins tant peu je m'en soucie,
Que seulement ne les en remercie:
Tu est tout seul tout mon mal et mon bien,
Avec toy tout, et sons toy je n'ai rien. — —

Von bezaubernder Einfalt und Wärme ist auch eine andere der Elegien Louise Labés (die III.), in der sie ihre Lyoner Mitbürgerinnen um Mitleid für ihre Liebesleiden bittet:

Quand vous lirez, ô Dames Lionnoises,
Ces miens escrits pleins d'amoureuses noises,
Qnand mes regrets, ennuis, despits et larmes
M'orrez (ouirez) chanter en pitoyables carmes,
Ne veuillez point condammer ma simplesse
Et jeune erreur de ma folle jeunesse,
Si c'est erreur. Mais qui dessous les cieux
Se peut vanter de n'estre vicieux? — —

— — Oncques ne fut mon œil marri, de voir
Chez mon voisin mieux que chez moi pleuvoir.
Onq ne mis noise ou discord entre amis, — —
Mentir, tromper et abnser autrui
Tant m'a desplu, que mesdire de lni.
Mais si en moy rien y a d'imparfaict, —
Qu'on blame Amour: c'est lui seul qui l'a faict. — —

— — Je n'ay qu'Amour et feu en mon courage,
Qui me desguise et fait autre paroitre
Tant que ne peux moy mesme me connaitre.
Je n'avois vu encore seize hivers,
Lorsque j'entray en ces ennuis divers,
Et jà voici le treizième esté
Que mon cueur fut par Amour arresté. — —

Digitized by Google

Außer drei Elegien besitzen wir von Louise Labé an dichterischen Werken nur noch 24 Sonnette, von denen eines in italienischer Sprache. Die Sonnette sind nach Form wie Inhalt geradezu musterhaft. Sie hat zum Vorbild Petrarca genommen, dem sie gar nicht selten im Wohllaut der Sprache gleich kommt, den sie an Innigkeit und Wahrhaftigkeit fast immer übertrifft. Es loht in ihnen eine tiefe Leidenschaftlichkeit, nur gemildert durch die unvergleichliche Zartheit des Ausdrucks.

Sonnett VIII.

Je vis, je meurs; je me brûle et me noye,
J'ay chaud estreme en endurant froidure,
La vie m'est et trop molle et trop dure,
J'ay grans ennuis entremeslés de joye.

Tout à nn coup je ris et je larmoye,
Et en plaisir maint grief tourment j'endure,
Mon bien s'en va, et à jamais il dure,
Tout en un coup je sèche et je verdoye.

Ainsi Amour inconstamment me mène;
Et quand je pense avoir plus de douleur,
Sans y penser je me trouve hors de peine.

Puis quand je croy ma joye estre certeine,
Et estre au haut de mon désiré heur,
Il me remet en mon premier malheur.

Sonnett XVIII.

Baise m'encore, rebaise moy et baise:
Donne m'en un de tes plus savoureux,
Donne m'en un de tes plus amoureux,
Je t'en rendray quatre plus chauds que braise.

Las, t'en plains tu? Ça que ce mal j'apaise,
En t'en donnaut dix antres doucereux.
Ainsi meslans nos baisers tant heureux
Jouissons nous l'un de l'autre à notre aise.

Lors double vie à chacun en suivra,
Chacun en soy et son ami vivra.
Permets, m'amour, penser quelque folie:

Tousjours suis mal, vivant discrettement,
Et ne me puis donner contentement,
Si hors de moy ne fay quelque saillie.

Endlich hat sie noch ein anmutiges Werkchen in Prosa geschrieben: Débat de Folie et d' Amour, in dessen Einleitung sie sich sehr bestimmt für die Berechtigung der Frauen zur Schriftstellerei ausspricht.

Die Stelle ist wegen ihres ganz neuzeitlich klingenden Gedankenganges bemerkenswert: „Da ich einen Teil meiner Jugend mit Musikübungen hingebracht, und der Rest der Zeit meines mangelhaften Verstandes wegen mir zu kurz gewesen, um meinem guten Willen für die Hebung meines Geschlechtes dadurch Ausdruck zu geben, daß ich es nicht nur an Schönheit, sondern auch an Wissen und Tüchtigkeit über oder gleich den Männern dastehen lassen möchte, so kann ich weiter nichts tun, als die tugendhaften Frauen bitten, ihren Geist doch ein weniges über ihren Spinnrocken zu erheben und der Welt zu zeigen, daß, so wir auch nicht zum Befehlen geschaffen sind, wir doch als Gefährtinnen in eigenen wie öffentlichen Angelegenheiten von denen nicht zu verachten sind, die zu befehlen haben."

Das Andenken an die schöne Lyoner Dichterin war in ihrer Vaterstadt durch viele Jahrhunderte rege, und als im Jahre 1790 die Republikaner aus Lyon zum Verbrüderungsfest auf dem Marsfeld nach Paris kamen, wurde auf ihrer Fahne eingestickt das Bildnis der Louise Labé ihnen vorausgetragen.

Eine ihr in mancher Hinsicht schicksals- und geistesverwandte Dichterin der neueren Zeit, Marceline Desbordes-Valmore, hat dem Andenken der größten französischen Dichterin des 16. Jahrhunderts und zugleich seines größten Dichters! folgende schöne Strophe gewidmet:

Et tu chantas l'amour! ce fut ta destinée,
Femme! et belle, et naïve, et du monde étonnée.
De la foule qui passe évitant la faveur,
Inclinant sur ton flenve un front tendre et rêveur,
Louise, tu chantas! A peine de l'enfance
Ta jennesse hâtive eut perdu les liens,
L'Amour te prit sans peur, sans débats, sans défense,
Il fit tes jours, tes nuits, tes tourments et tes biens,
Et tonjours par sa chaîne au rivage attachée,
Comme une nymphe ardente au milieu de roseaux,
Des roseaux à demi cachée,
Lonise, tu chantas dans les fleurs et les eaux.

Fünftes Kapitel.

Die Kunstlyrik.

Das klassische Siebengestirn.

Ziemlich genau um die Mitte des 16. Jahrhunderts, als Abschluß der Renaissance in der Literatur, nahm eine künstlich gemachte „Reform"-Bewegung in Frankreich ihren Anfang, die von unglaublichem Erfolge

begleitet bis ungefähr an das Ende des Jahrhunderts andauerte, dann aber eben so schnell, wie sie um sich gegriffen, im Sande verlief, doch nicht ohne Spuren ihres Daseins zu hinterlassen. Nicht wegen der Bedeutung ihrer literarischen Früchte, sondern lediglich als ein Denkzeichen in der Geistesentwickelung Frankreichs ist jene Bewegung, die sich mit dem Namen der „Plejade" schmückte, noch heute merkwürdig. Keine einzige Schöpfung von bleibendem Wert ist von jenem Siebengestirn hinterblieben, zu dem Könige und Völker wie zu etwas Einzigem hinaufschauten. Und der Mann, der im Mittelpunkt jener Sternengruppe oder Sternschnuppengruppe stand: Pierre de Ronsard, dem der König Heinrich II., die Königin Elisabeth von England, Torquato Tasso, und viele andere ihre begeisterten Huldigungen darbrachten, — gerade er ist der rächenden Vergessenheit am schnellsten anheimgefallen.

Die Reformbestrebungen der aus sieben Dichtern (daher „Plejade") bestehenden Schule stellten sich in den schroffsten Gegensatz zur bisherigen Entwickelung der französischen Poesie. Die beiden Hauptströmungen: Hofpoesie und volkstümliche Dichtung, oder wenn man will: die lateinisch-französische und die gallisch-französische begegneten einander im 16. Jahrhundert zu ernstem Kampfe. Die lateinisch-französische siegte. Sie wurde zwar bald darauf scheinbar selbst wieder besiegt und verdrängt (durch Malherbe); aber nicht nur war es auf Jahrhunderte mit einer volkstümlichen Dichtung, namentlich in der Lyrik, vorbei, sondern dieselbe lateinisch-französische Strömung brach sich im 17. Jahrhundert, von talent- und geschmackvolleren Männern vertreten, wiederum und zwar entscheidend Bahn. Aber schon mit dem Ende des 16. Jahrhunderts ist die Reihe der ursprünglichen, machtvollen Geister echtgallischen Schlages abgeschlossen, erklingen nicht mehr solche Laute, wie wir sie von echten Galliern wie Villon, Rabelais und Marot vernommen. Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts, seit dem Auftreten Malherbes, stehen wir mitten im französischen Lateinertum. Darum begreifen wir heute kaum, warum Männer wie Malherbe und Boileau, die eigentlich den Kern der Ronsardischen Bewegung: vom Ursprünglichen und Volkstümlichen zum Gekünstelten und Regelmäßigen, zum Klassischen fortbildeten, warum die sich in so entschiedenem Gegensatz zu der Plejade fühlen konnten. Der einzige Unterschied zwischen den „Reformatoren" des 16. und denen des 17. Jahrhunderts war der, daß Ronsard und seine Schule sich ihres Zieles weniger klar bewußt waren als Malherbe und Boileau; in der Poesielosigkeit, ja in der grundsätzlichen Poesiewidrigkeit waren sie einander gleich.

Den ersten Trompetenstoß zum Kampf gegen die altfranzösische Poesie mit ihrer volkstümlichen Einfachheit tat eine Schrift von

Joachim du Bellay aus dem Jahre 1549: La deffence et illustration de la langue françoise. Joachim du Bellay (1525—1560), die wohltuendste Erscheinung in der öden Gesellschaft um Ronsard, war auch der einzige von den berühmten Sieben, der mit Begeisterung den phantastischen Gedanken einer völligen Umgestaltung der sprachlichen und dichterischen Eigenart der französischen Literatur erfaßte. Seine kleine Prosaschrift war das Bekenntnis der Schule, ein sehr wirres Bekenntnis, denn überall stoßen wir darin auf innere Widersprüche. Während nämlich du Bellay in jenem Schriftchen die Notwendigkeit der Bereicherung der französischen Sprache durch lateinische und griechische Zutaten mit wahrem Feuereifer betont, rühmt er auf der andern Seite die prächtigen Eigenschaften und den Reichtum der heimischen Sprache in begeisterten Ausdrücken. Sein Gedankengang in jener Schrift war kurz dieser: die französische Sprache ist für jede Darstellung geeignet, sie ist wohlklingend und reich genug, aber — sie muß *noch* reicher werden; sie muß die Schätze des Lateinischen und Griechischen sich aneignen; sie muß, wie es in dem etwas überschwungvollen Schlußwort heißt, Latium erobern:

Là donq, Françays, marchez couraigeusement vers cette superbe Cité Romaine, et des serves dépouilles d'elle (comme vous avez fait plus d'une fois) ornez vos temples et autelz. Ne craignez plus ces oies criardes, ce fier Manlie et ce traitre Camille. — Donnez en cette Grèce menteresse et y semez encor un coup la fameuse *Nation des Gallogrecs*.

Das Volk der Gallogriechen! — das war es, was die Schüler Ronsards wollten; aber es gelang ihnen nur, sich zu nachgeahmten Römern zu machen. Und was die aufgeblasene Aufforderung des 24jährigen Reformators anlangt: Rom zu erobern, — nun, den Kennern der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts ist es nur zu klar, daß nicht Gallien Rom, sondern Rom Gallien zum zweiten Mal unter sein Joch gebeugt hat. Den Bestrebungen und den Beispielen der Plejade ist es zuzuschreiben, daß fortan, bis in die Anfänge des 19. Jahrhunderts hinein, sich der Mißbrauch griechischer und römischer Mythologie in die französische Literatursprache einnistete.

Ganz in demselben Sinn und mit einer jetzt belächelnswerten Selbsterkenntnis schrieb auch Ronsard:

> Les Français qui mes vers liront,
> S'ils ne sont et Grecs et Romains,
> En lieu de ce livre ils n'auront
> Qu'un pesant faix entre les mains.

Nicht einseitige, blinde Bewunderung des Altertums war es, die Joachim du Bellay und mit ihm die Plejade der sieben „Klassiker“ zur Nachahmung falsch verstandener griechischer und römischer Vorbilder

Digitized by Google

bewog; sondern der vaterländische Wunsch, ihre heimische Sprache und Literatur durch die Schätze der klassischen Zeit zu bereichern und zu adeln. Wenigstens bei dem jungen du Bellay herrschte diese aus schwärmerischer Liebe für das Altertum und das Vaterland gemischte Bestrebung vor. Ein neuerer französischer Literaturhistoriker, Geruzez, hebt mit Recht hervor, daß gerade bei du Bellay sich zum ersten Mal das Wort Patrie in dem vollen neuzeitlichen Sinne findet. Und bei Ronsard heißt es in der Vorrede zur Franciade: „C'est un crime de lèse majesté d' abandonner le langage de son pays, vivant et florissant, pour vouloir déterrer je ne sais quelle cendre des anciens. Also irregeleitete Vaterlandsliebe war es, die wenigstens den Anfängen der Plejade zu Grunde gelegen; später haben verrannte Eitelkeit und Geschmacklosigkeit die Bewegung weitergeführt.

Joachim du Bellay, ein Verwandter des Kardinals du Bellay, des edlen Beschützers Rabelais', hat so wenig ein bleibendes Werk hinterlassen, wie irgend einer seiner Genossen von der Plejade, deren Namen außer seinem sind: Ronsard, Jodelle, Belleau, Baïf, Dorat, de Thiard. Nur zeichnet er sich allenfalls dadurch vor den Anderen aus, daß sich in seinen Gedichten noch verhältnismäßig die wenigsten Geschmacklosigkeiten, hier und da sogar, wenn auch sehr spärlich, schwungvolle Stellen finden. So gelingt ihm zuweilen ein Sonnett, das nicht allzusehr an die Künstelei seiner Schule erinnert:

Aus der Sammlung „L'Olive". Sonnett 97.

Qui a pu voir la matinale rose
D'une liqueur céleste emmiellée,
Quand sa rougeur de blanc entremeslée
Sur le naïf de sa branche repose:

Il aura vu incliner toute chose
A sa faveur; le pied ne l'a foulée.
La main encor' ne l'a point violée,
Et le troupeau approcher d'elle n'ose.

Mais si elle est de sa tige arrachée,
De son beau teint la frescheur dessechée,
Perd la faveur des hommes et des Dieux.

Hélas, on veut la mienne dévorer,
Et je ne puis, que de loing, l'adorer
Par humbles vers (sans fruit) ingénieux.

Der Anfang dieses wie vieler andrer Sonnette du Bellays ist dichterisch empfunden und ausgedrückt, das Ende verliert sich in fader Ziererei. Diese Ohnmacht, eine dichterische Stimmung ein kurzes Gedicht

hindurch festzuhalten, ist überhaupt der ganzen Ronsardischen Schule eigen mehr noch als ihre Vorliebe zu antiken Wortbildungen, deren Häufigkeit man in Darstellungen der Tätigkeit der Plejade meist ungerechterweise übertrieben hat. Es sind mehr die antiken Versformen als die Wortformen, die man in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nachgeahmt hat: die pindarischen Hymnen, ja selbst die so durchaus unfranzösischen Hexameter und Pentameter wurden ohne jedes rhythmische Verständnis äußerlich nachgeklingelt.

Von der Geschmacklosigkeit der Empfindung und der Sprache der Ronsardisten, selbst des liebenswürdigsten unter ihnen: du Bellay, ließen sich Dutzende von Beispielen anführen. Es kommt aber in diesem Buche mehr darauf an, eine Blütenlese des Guten als des Schlechten zu geben, und so mögen hier aus den zwei dicken, wertlosen Bänden der Werke eines jener Plejadensterne noch einige der besseren Gedichte stehen, die seine auf das Ideale gerichtete Natur kennzeichnen:

Sonnett 113.

Si nostre amour est moins qu'une journée
En l'éternel, si l'an qui faict le tour
Chasse nos jours sans espoir de retour,
Si périssable est toute chose née,

Que songes-tu, mon ame emprisonnée?
Pourquoy te plaist l'obscur de nostre jour,
Si pour voler en un plus clair sejour,
Tu as au dos l'aile bien emparée?

Là est le bien que tout esprit desire,
Là le repos, où tout le monde aspire,
Là est l'amour, là le plaisir encore.

Là, ô mon ame, au plus haut ciel gnidée,
Tu y pourras recongnoistre l'Idée
De la beauté, qu'en ce monde j'adore.

Ganz vortrefflich ist seine Ode „Gegen die Petrarchisten", die nur dadurch einigermaßen komisch wirkt, daß jedes Wort sich gegen du Bellay selbst und seine Schule anwenden läßt. Sie ist eines der wunderlichsten Beispiele für den Mangel an dichterischer Selbstkritik. Hier einige Strophen daraus:

J'ay oublié l'art de Petrarquizer,
Je veulx d'Amour franchement deviser,
Sans vous flatter et sans me déguiser;
  Ceulx qui font tant de plaintes,

N'ont pas le quart d'une vraye amitié,
Et n'ont pas tant de peine la moitié,
Comme leurs yeux, pour vous faire pitié,
  Jettent de larmes feintes. — —

Digitized by Google

— — Vous souhaitter autant de bien qu'à moy,
Vous estimer autant comme je doy,
Avoir de vous le loier de ma foy,
Voilà mon Androgyne. (!)

Nos bons ayeulx qui cest art demenoient,
Pour en parler, Petrarque n'apprenoient,
Ains (vielmehr) franchement leur dame entretenoient
Sans fard ou couverture;

Mais aussi tost qu'Amour s'est faict sçavant,
Luy, qui estoit François au paravant,
Est devenu flatteur et decevant
Et de Tusque (toskanisch) nature.

Die beste Kritik der französischen Liebeslyrik fast des ganzen 16. und 17. Jahrhunderts! Leider stand du Bellay zu sehr unter dem Einflusse Ronsards und der andern Sterne, um seine ursprünglich frische Begabung aus dem erdrückenden Banne der Unnatur und Nachahmerei zu retten. Er ist das beklagenswerte Opfer jener im innersten Kern undichterischen Richtung geworden, die ihren Höhepunkt erreichte in

Pierre de Ronsard (1525—1585).

Dieser war nicht nur das gefeierte Haupt der ganzen Schule, sondern auch ihr sie am besten kennzeichnender Vertreter. Ihm kommt es auf den Inhalt so gut wie gar nicht an; er begeistert sich für nichts oder für alles, besingt heute die Heldentaten eines fabelhaften Urahnen der Franzosen, Francus, mit demselben kalten Blut, mit dem er morgen die eingebildeten Reize irgend einer eingebildeten Schönen verherrlicht, — nie mit dem vollen Dichterherzen bei der Sache, nie von seinem Gegenstand innerlich ergriffen, sondern im besten Falle gelockt durch eine Formschwierigkeit; oft auch das nicht einmal. Die drei Bände der Werke Ronsards sind wohl das denkbar Langweiligste, was an öder Reimerei in Frankreich je geleistet worden. Selten begegnet man einem echten Gefühl darin, fast überall gähnt uns die äußerliche Spielerei mit mythologischem, antikem Kram, die Wortmacherei, oft überdies die Hofpoetenschmeichelei entgegen. Ein Beispiel statt vieler für die Begeisterungsunfähigkeit dieses wie nie ein andrer gepriesenen Dichterlings. Den Tod seiner Geliebten, einer wirklichen Geliebten, beklagt Ronsard mit folgendem Sonnett:

Cy reposent les os de toy, belle Marie,
Qui me fis pour Anjou quitter mon Vendomois,
Qui m'eschauffa le sang au plus verd de mes mois,
Qui fus toute mon cœur, mon bien et mon envie.

Digitized by Google

En ta tombe repose honneur et courtoisie.
La vertu, la beauté, qn'en l'ame je sentois,
La grace et les amours qu'an regard tu portois,
Tels qu'ils eussent d'un mort ressuscité la vie.

Tu es, belle Angevine, un bel astre des cieux,
Les anges tous ravis se paissent de tes yeux,
La terre te regrette, ô beauté sans seconde!

Maintenant tu es vive et je suis mort d'ennuy.
Ah! siècle malheureux! malheureux est celuy
Qui s'abuse d' Amour et qui se fie au monde!

Und dies ist immerhin noch eines der lesbareren Gedichte, die in der unabsehbaren Dürre der Ronsardischen Werke aufzuspüren waren.

An dieselbe Geliebte hat er bei ihren Lebzeiten folgendes andere Sonnett gemacht, das seine Geschmacklosigkeit im schönsten Lichte zeigt:

Marie, vous avez la jone aussi vermeille
Q'une rose de may; vous avez les chevenx
De conleur de chastaigne, entrefrisez de nœnds,
Gentement tortillez tout autour de l'oreille.

Quand vous estiez petite, une mignarde abeille
Dans vos lèvres forma son nectar savoureux,
Amonr laissa ses traits dans vos yeux rigoureux,
Pithon vous fit la voix à nulle autre pareille.

Vous avez les tetins comme deux monts de lait,
Qni pommelent ainsi qu'au printemps nonvelet
Pommelent deux bontons qne leur châsse environne.

De Junon sont vos bras, des Grâces vostre sein,
Vous avez de l'Aurore et le front et la main,
Mais vous avez le cœur d'une fière lionne.

Da haben wir einige Proben der Schablonen, über die die Schule Ronsards verfügte: die stehenden nichtssagenden Redewendungen wie „à nulle autre pareille“, die von da ab ein Jahrhundert hindurch sich in jeder Gedichtsammlung zu Hunderten finden; die Plünderung der griechischen Mythologie-Namen, um irgend eine ureinfache Sache auszudrücken, und vor allem die platte Geschmacklosigkeit, die damals Hofton war.

Dazu kam dann die unglaubliche Verblendung über den eigenen Wert, das fortwährende Sichselbstverherrlichen und Unsterblichkeitprophezeien bei dem eitelsten aller Dichter, der von sich selbst singt:

Quelqu'un, après mil ans, de mes vers estonné,
Voudra dedans mon Loir comme en Permesse boire,
Et voyant mon pays, à peine voudra croire
Qne d'un si petit champ tel poëte soit né; —

oder der Horazens schwungvolle Ode „Exegi monumentum aere perennius“ nachäffend schreibt:

Tousjours, tousjours, sans que jamais je meure,
Je voleray tout vif par l'univers,
Eternisant les champs où je demeure,
De mes lauriers fatalement couvers,
Pour avoir joint les deux harpeurs divers (nämlich
Pindar und Horaz!)
Au doux babil de ma lyre d'yvoire. — —
Sus donc, Muse, emporte au ciel la gloire
Que j'ay gaignée, annonçant la victoire
Dont à bon droit je me voy jouissant,
Et de son fils consacre la mémoire,
Serrant son front d'un laurier verdissant!

In etwas wird Ronsard entschuldigt durch die maßlose Anbetung, die ihm nicht nur die sechs anderen Sterne der Plejade zollten, sondern durch die fast ausnahmelose Anerkennung des literarischen Frankreichs. Und wie soll einem solchen Dichter der Kopf nicht schwindeln, wenn eine Königin wie Elisabeth von England ihn mit Juwelen beschenkt, und er hört, daß eine andere Königin, Maria Stuart, ihn im Gefängnis mit Vorliebe gelesen. Dazu die Lobhudelei der Herren Mitdichter! Die Zahl der Oden, Hymnen und Sonette, mit denen du Bellay, Baïf und Jodelle ihr Oberhaupt ansangen, ist unendlich. Natürlich vergalt ihnen das Haupt dieser ältesten Gesellschaft in Frankreich für gegenseitige Ruhmversicherung solche Liebesdienste reichlich. Aber selbst Könige besangen den „größten Dichter aller Zeiten“: es gibt auf Ronsard drei längere Lobgedichte des Königs Karl IX. (desselben, der die Bartholomäusnacht verübt oder doch zugelassen hat), die, gleichfalls im Stil der Plejade geschrieben, Zeugnis ablegen für die Verehrung, der sich der „Sängerkönig“ bei Hofe erfreute. Eines davon schließt mit den gerade im Munde Karls IX. merkwürdig ehrlichen Worten:

— Tous deux également nous portons des couronnes:
Moi, roy, je la reçois; poète, tu la donnes.
— — Ta lyre — — te fait introduire
Où le plus fier tyran n'a jamais eu d'empire;
Elle amollit les cœurs et soumet la beauté:
Je puis donner la mort, toi l'immortalité.

Aus diesem durch Schmeicheleien der gröbsten und der feinsten Art genährten Selbstgefühl entstand Ronsards einziges noch heute geschätztes und wirklich nicht ganz übles Sonnett an eine Dame, die seine Liebe verschmähte:

Digitized by Google

Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle,
Assise auprès du feu, devidant et filant,
Direz, chantant mes vers, et vous esmerveillant:
Ronsard me célébroit du temps qne j'estois belle.

Lors vous n'aurez servante oyant telle nouvelle,
Desja sous le labeur à demy sommeillant,
Qui, au bruit de „Ronsard", ne s'aille réveillant,
Bénissant votre nom de louange immortelle.

Je seray sous la terre, et fantosme sans os,
Par les ombres myrteux (von myrte!) je prendray mon repos;
Vous serez au foyer une vieille accroupie,

Regrettant mon amour et vostre fier desdain.
Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain;
Cueillez dès aujourd'huy les roses de la vie.

Auch sonst findet sich wohl einmal eine oder die andere Strophe eines längeren Gedichtes, die sich poetisch anläßt; aber entweder folgen gleich wieder andere Strophen voll platter Unpoesie, oder die Länge der Dichtung, einer der Hauptfehler Ronsards, läßt nicht zum Genusse solcher einzelnen Schönheiten kommen. Am besten gelingt ihm noch, allerdings sehr selten, das einfache Lied in der Tonart Marots, befreit von der Zwangsjacke römischer oder italienischer Formen. Von solchen Chansons sei (aus der Sammlung Les Amours. Marie) das mit folgenden Strophen beginnende erwähnt:

Donce maistresse, touche,
Pour soulager mon mal,
Mes lèvres de ta bouche
Plus rouge que coral;
Que mon col soit pressé
De ton bras enlacé.

Puis, face dessus face
Regarde-moy les yeux,
Afin qne ton trait passe
En mon cœur soucienx,
Cœur qui ne vit sinon
D'amour et de ton nom. — —

Sehr bekannt ist noch heute das folgende ganz unronsardische, reizende Lied:

Mignonne, allons voir si la rose
Qui, ce matin, avait déclose
Sa robe de pourpre au soleil,
A point perdn cette vesprée
Les plis de sa robe pourprée,
Et son teint au vôtre pareil.

Las, voyez comme en un peu d'espace,
Mignonne, elle a dessus la place,
Las, las, ses beautés laissé choir!
O vraiment marâtre nature,
Puisqu'une telle fleure ne dure
Que du matin jusques au soir!

Donc, si vous me croyez, mignonne,
Tandis que votre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez votre jeunesse,
Comme à cette fleur, la vieillesse
Fera ternir votre beauté.

Das geschmackloseste Werk Ronsards dagegen ist seine berüchtigte Franciade, die um so lächerlicher wirkt, je mehr sie sich bemüht Homer nachzuahmen. Sie behandelt die Irrfahrten eines erfundenen Sohnes des Hektor, Namens Francus, der nach der Zerstörung Trojas, vom Schicksal verfolgt, endlich in Gallien landet und dieses Land erobert. Dem Inhalte nach mit Virgils Äneis einigermaßen verwandt, bemüht sich die Franciade, die epischen Wendungen Homers französisch wiederzugeben; aber die Langweile, vereint mit unglaublichem Ungeschmack, machen Ronsards Heldendichtung zum abschreckenden Beispiel dafür, wohin die blindwütige Nachahmerei des mißverstandenen Altertums unter kunstlosen Händen führen kann. Einige kurze Proben mögen zur Kenntnis des Stiles dieser Gattung französischer Kunstepik dienen:

Livre I (gegen das Ende):
Comme il estoit sur le bord de la rive,
Tout eclatant d'une lumière vive
Comme orion de flammes esclairci,
Voici venir Andromache, et aussi
L'oncle Helenin, qui, augure et prophète,
Estoit des Dieux véritable interprète.
Ceste Andromache, a qui l'estomach fend
D'aise et de crainte, accolloit son enfant
A plis serrez, comme fait le lierre
Qui bras sur bras les murailles enserre. — —

An einer andern Stelle des ersten Buches heißt es:

Incontinent que l'aube ensaffranée,
Eut du beau jour la clarté ramenée.
Prompt, hors du lit ce bon prince sortit;
Premièrement sa chemise vestit,
Puis son sayon, puis sa cape tracée
A fils d'argent sur l'espaule a troussée. — —

Das Ganze liest sich wie eine ungeschickte Verzerrung der Äneis oder der Ilias. Zum Glück sind nur vier Gesänge von den beabsichtigten 24 fertig geworden.

Es hat nicht erst der herben Verurteilung Malherbes bedurft, um Ronsard nach seinem Tode schnell in die literarische Rumpelkammer zu verweisen. Sobald die Männer der Plejade selbst mit ihrer gegenseitigen Beweihräucherung vom Schauplatz abgetreten waren, verschwand der künstlich um ihre Häupter gewobene Schein so vollständig, daß z. B. von Ronsards Werken zwischen 1650 und 1840 keine neue Ausgabe erschienen ist. Erst der unbegreiflichen Liebhaberei Sainte-Beuves war es vorbehalten, eine Neubelebung Ronsards zu versuchen; indessen auch ihm ist es nicht gelungen, den Fluch der Lächerlichkeit und Langweile, der

sich unabweislich an den Namen jenes Literaturpapstes des 16. Jahrhunderts knüpft, dauernd zu bannen. Ronsard hat heute selbst in Frankreich kaum noch andere Leser als einige Literaturforscher. In einer Geschichte der französischen Dichtung durfte er freilich nicht fehlen: Ronsard ist ein Gattungsvertreter, der auch in den späteren Jahrhunderten wiederholt Nachfolger gefunden hat.

Joachim du Bellay war der Begründer und Vorkämpfer der neuen Schule, Ronsard ihr Oberhaupt und ihr Pindar, wie er sich selbst nannte und gerne nennen ließ. In **Estienne Jodelle** (1532—1573) sehen wir den Dramatiker, den Sophokles der Plejade. So waren die Rollen planmäßig unter die Gebieter der damaligen Literatur verteilt. Die andern vier Mitglieder jener festgeschlossenen Gesellschaft begnügten sich mit Nebenrollen und erblickten ihre Aufgabe wesentlich in der Verherrlichung des Meisters Ronsard.

Jodelle hat, außer in Dramen, sich noch in allen möglichen lyrischen Formen versucht. Er besaß eine ungemeine Leichtigkeit im dichterischen Schaffen, war überhaupt nicht ohne Begabung, hat sie aber in unverantwortlicher Weise gemißbraucht. Seine Tragödien warf er in wenigen Tagen hin, unbekümmert selbst um die Formenreinheit, die doch sonst den Ronsardisten am Herzen lag. Er begann seine Dichterlaufbahn mit 17 Jahren und wurde insofern früh vom Glück begünstigt, als ihm durch die Aufhebung der Confrérie de la Passion (vgl. S. 98) der Weg für die Aufführung seiner vom bisherigen Vorrat des altfranzösischen Theaters abweichenden Dramen geebnet wurde.

In seinen lyrischen Gedichten hat Jodelle eine weit größere Formgewandtheit entwickelt, als selbst Ronsard. Von ihm besitzen wir auch eine Anzahl längerer Dichtungen in Terzinen, diesem in der französischen Literatur so seltenen Versmaß. Eine Hymne „An seine Muse“ in Terzinen bringt die Geschmacklosigkeit zuwege, in neunzehn Strophen hinter einander seiner Muse zuzurufen: „Tu sais“, wie denn überhaupt die tötlich ermüdenden Wiederholungen eines der schlimmsten Laster jener Dichterschule waren.

Das Tollste, was Jodelles Lyrik geleistet, sind Distichen in antiken Versmaßen. Er so wenig wie seine Freunde hatte eine Ahnung von dem wahren Rhythmus der klassischen Distichen; sie zählten einfach die Silben und glaubten einen richtigen Hexameter und desgleichen Pentameter gemacht zu haben, wenn ihnen Verse gelangen wie die folgenden von Jodelle:

Phebus, Amour, Cypris veult sauver, mourir et orner
Ton vers, cœur et chef, d'ombre, de flamme, de fleurs.

Der Anfang einer Elegie „A la France“ lautet in diesem spaßhaft wirkenden Versmaße:

Sur ce que tourne le ciel, et sur ce que close dedans luy
Forme la Terre encor, l'Onde, le Vuide, le Feu:
Combien voy-je en toy sans cesse se naistre de terreurs,
Et sans cesse en toy, France, se naistre d'abus?
Veux-tu dans un vers cognaistre la cause de ces deux?
C'est le mépris qu'on fait, France d'aprendre (ce) que c'est. —

Wenn man bedenkt, daß Jodelle, wie sämtliche Ronsardisten, nicht nur gute Katholiken, sondern sogar wütige Anhänger des Ausrottungskrieges gegen die Hugenotten waren, so muß das nachstehende Sonnett von Jodelle mit seiner romfeindlichen Kühnheit höchst verwunderlich erscheinen. Es ist an seinen Freund Joachim du Bellay gerichtet:

Je sçay bien, du Bellay, que Rome est le bordeau,
Où l'on voit paillarder (buhlen) sans fin le corps et l'ame:
Le corps y est épris d'une bougresse flamme,
L'esprit paillarde avec l'Antichrist, son bourreau.
Elle est de toute erreur contre Christ le chasteau,
L'enfer de tous les bons, des faux-prescheurs la dame,
Et de nos Rois charmés la concubine infame,
Des muses, des lettrés, des vertus le tombeau.
Elle est des Empereurs la fine larronnesse,
De la grace de Dieu fausse revenderesse,
La source de tout mal, le gouffre de tout bien.
Bref, que dirai-je plus? c'est cette pute immonde
Que l'on nomme à bon droit le chef de tout le monde,
Puisque le monde entier anjourd'hui ne vaut rien.

Und derselbe Mann, dem dieses Sonnett gegen Rom möglich war, hat ein ebenso heftiges Gedicht gegen die Hugenotten unmittelbar darauf geschrieben, freilich, wie zu seiner Ehre gesagt sei, vor der Bluthochzeit; wogegen Ronsard und andere Mitglieder seiner Schule auch nach der Blutnacht vom Jahre 1572 frohlockende Schimpfgedichte gegen die Hugenotten verübten.

Die Bedeutung Jodelles für die Literaturgeschichte liegt hauptsächlich in seiner dramatischen Tätigkeit, der wir zwei Tragödien Cléopatre und Didon Sacrifiant und eine Komödie L'Eugène verdanken. So roh auch diese drei Stücke sind, sie gehören doch zu den ersten Versuchen des französischen Theaters, sich den Fesseln des religiösen Festspiels oder den Jahrmarktspäßen der Farces zu entringen, und sind deshalb einer näheren Betrachtung wert.

Cléopatre ist das schwächste der Stücke Jodelles. Zu einem irgendwie dramatischen Gespräch oder einem Fortschreiten der Handlung kommt es darin so gut wie nicht. Der Dichter begnügt sich damit, seine

Personen endlose Selbstgespräche halten zu lassen, die von Wiederholungen und geschmacklosem Bombast strotzen; dann greift ein ebenso endloser Chorgesang ein, und die Tragödie wird zum Abschluß gebracht durch die nüchterne Erzählung einer Nebenperson. So war die Kunst dessen geartet, den das Jahrhundert den „Sophokles" Frankreichs nannte und von dem Ronsard sprach:

Jodelle, le premier d'une plainte hardie
Françaisement chanta la grecque tragédie,
Puis en changeant de ton, chanta devant nos rois
La jeune comédie en langage françois,
Et si bien les sonna que Sophocle et Ménandre,
Tant fussent-ils savants, y eussent pu apprendre.

Die Form ist nicht einheitlich; abgesehen von den lyrischen Chorgesängen der Dienerinnen der Cleopatra wechselt auch im Zwiegespräch der Alexandriner mit dem elfsilbigen jambischen Verse ab.

Zur Kennzeichnung der Sprache dieses Dramatikers seien einige Stellen herausgehoben. So lauten eine Strophe und Antistrophe des Chors im 2. Akt:

Elle qui orgueilleuse
Le nom d'Isis portoit,
Qui de blancheur pompeuse
Richement se vestoit,
Comme Isis l'ancienne,
Deesse Egyptienne.

Or presqne en chemise
Qu'elle va déchirant,
Pleurant aux pieds s'est mise
De son César, tirant
De l'estomach debile
Sa requeste inutile.

Im 3. Akt hält Cleopatra, nachdem sie den Seleukus höchsteigenhändig durchgeprügelt, folgende Ansprache an Octavian:

— — Voilà
Tous mes bienfaits. Hou! le dueil qui m'efforce,
Donne à mon cœur langoureux telle force
Que je pourrois, ce me semble, froisser
Du poing tes os, et tes flancs crevasser
A coups de pied, —

worauf Octavian ihr antwortet:

— — O qnel grinsant courage!
Mais rien n'est plus furieux que la rage
D'un cœur de femme. Et bien, quoy, Cleopatre,
Estes vous point à saoule de le battre? — —

Man beachte bei diesen und früheren Proben, daß im 16. Jahrhundert, vor Malherbe, das Übergreifen eines Verses in den andern (enjambement) noch erlaubt war (vgl. S. 12).

Didon ist nicht ganz so eintönig wie Cléopatre, es ist darin wenigstens der Versuch zu einem dramatischen Gespräch und zu einer tragischen Verwickelung gemacht; aber der Wert auch dieses Deklamations-Trauerspiels ist dem Inhalt wie der Sprache nach sehr geringfügig.

Etwas besser steht es mit dem fünfaktigen Lustspiel L'Eugène, das im Jahre 1552 vor Heinrich II. mit größtem Erfolge aufgeführt wurde. Für den Geschmack des damaligen Hofes kein sehr rühmliches Zeichen, denn Handlung wie Sprache auch dieses Stückes von Jodelle sind von einer so furchtbaren Rohheit und Niedrigkeit, daß das Lesen heute zu einer schweren Aufgabe wird. Es verdient indessen insofern einige Beachtung, weil es doch wenigstens etwas wie eine dramatische Verwickelung und Lösung enthält und sich befreit von dem Übermaß schwülstiger Deklamation, das Jodelles Tragödien zu so argen Geduldsproben macht. In gewisser Beziehung knüpft das Lustspiel L'Eugène an die Farce Maistre Pathelin an, da es sich wesentlich um die Prellerei eines tölpelhaften Menschen, Guillaume handelt; nur bewegt sich das Lustspiel ausschließlich auf gemein sinnlichem Gebiet und gibt sich mit einem so rücksichtslosen Cynismus, daß die Begeisterung eines gebildeten Hofes für diese kunstlose Unsauberkeit heut unbegreiflich erscheint. Die Niedrigkeit der Lebensauffassung paart sich in der Komödie L'Eugène mit der Ruchlosigkeit der Sprache zu einem wahrhaft scheußlichen Gemisch. Nicht zu verkennen ist aber eine gewisse Flottheit und Witzigkeit der Handlung; auch sprechen die Menschen darin annähernd wie Menschen, und der Kern der Handlung ist nicht so ganz unwahrscheinlich und abenteuerlich.

Der Inhalt ist kurz dieser: Alix, die Buhlerin des Abtes Eugène und des Soldaten Florimond, ist zur größeren Bequemlichkeit von dem Abt an den tölpelhaften Guillaume verheiratet worden, der die Tugend und Liebe seiner Gattin nicht genug zu rühmen weiß. Das ruhige Leben zu Dreien wird gestört durch die unerwartete Rückkehr Florimonds aus dem Kriege. Da er von Alix keine Nachricht empfangen, glaubt er sie noch unverheiratet und will sein früheres Verhältnis mit ihr wieder anknüpfen; wie er aber erfährt, daß sie inzwischen die Gattin eines andern geworden, verfällt er in die größte Wut und bedroht alle Beteiligten, den Abt nicht ausgenommen, mit Mord und Totschlag. Da fällt dem würdigen Abt Eugène ein, daß auch seine Schwester, die tugendsame Helene, früher ein zartes Liebesverhältnis mit dem wütigen Florimond gehabt, das nur durch die größere Willfährigkeit der schönen Alix gelöst worden. Er beredet seine Schwester, und schwer wird ihm das nicht, des Soldaten Dirne zu werden. Florimond ist damit zufriedengestellt, und auch der dumme Guillaume, der inzwischen von dem sauberen Vor-

Digitized by Google

leben seiner Frau gehört hat, beruhigt sich, da ihm der Abt aus einer Geldverlegenheil hilft. So setzt sich in diesem Stück im 5. Akt das Laster vergnügt an den gastfreien Tisch, den der Abt der ganzen nichtswürdigen Gesellschaft zum Schmause deckt. Von irgend welcher sittlichen Entrüstung des Dichters merken wir nicht das Geringste; auch nicht eine einzige Person, die nicht ihre Verworfenheit lächelnd zur Schau trägt.

Um dem Leser einen Begriff davon zu geben, was vor dem französischen Hofe damals auf der Bühne zulässig war, seien auch aus L'Eugène einige Proben angeführt. Im 1. Akt sagt der Abt von den Dienern der Kirche, nachdem er die üble Lage aller andern Stände, den König nicht ausgeschlossen, in derben Bildern geschildert:

Mais la gorge des gens d'Eglise
N'est point à autre joug sonmise
Sinon qn'à mignarder soymesmes,
N'avoir horrenr de ces extremes
Entre lesquels sont les vertus;
Estre bien nourris et vestus,
Estre curés, prieurs, chanoines,
Abbés, sans avoir tant de moynes
Comme on a de chiens et d'oiseaux;
Avoir les bois, avoir les eaux
De fleuves ou bien de fontaines,
Avoir les prez, avoir les plaines,
Ne recognoistre aucnns seigneurs,
Fussent ils de tout gouverneurs,
Bref, rendre tout homme jaloux
Des plaisirs nourriciers de nous.

Worauf der seinem Abt gleichwertige Kaplan Messire Jean das schöne Bild von der Herrlichkeit des geistlichen Lebens schmunzelnd weiter ausmalt:

Les livres, le papier, les plnmes,
Et les breviaires ce pendant
Seroyent mille ans en attendant,
Avant qu'on y tonchast jamais,
De peur de se morfondre; mais
Au lieu de ces sots exercices
De la musiqne les delices etc. etc.

Es fehlt nicht an Szenen voll wahrer Komik; so die, worin Maitre Guillaume seine Alix als einen wahren Ausbund von Tugend rühmt und dem Zuhörer dabei unwillkürlich deren Lasterleben schildert; — so auch die andere, worin der Abt den Gläubiger Guillaumes, Matthieu, zur Nachsicht stimmt; diese Szene kommt dem Besten im Maître Pathelin nahe:

Eugène: Vous voulez du comptant,
Je l'entends bien.
Matthieu: C'est la raison.
Eugène: Avez-vous en vostre maison
Grand nombre de fils?
Matthien: Trois.
Engène: Je prise
Ce nombre qui est sainct: l'Eglise
En aura-t-elle quelqu'un d'eux?

Digitized by Google

Matthieu: J'en feray de l'Eglise deux,
Car je veux tendre aux benefices.
Eugène: Toutes choses me sont propices.
Or ça, si j'avois d'aventure
Quelque belle petite cure
Valant six vingts livres de rente?
Matthieu: Dites le mot, mettez en vente,
Je mettray dessus mon dennier. — —

Digitized by Google

Drittes Buch.

Die klassische Zeit.

(17. Jahrhundert.)

Erstes Kapitel.

Die Regelschmiede.

Malherbe. — Boileau.

„Jahrhundert Ludwigs des Vierzehnten!“ Man mag es immerhin feiern als die Zeit des größten staatlichen Glanzes Frankreichs, — für die Dichtung bedeutet es nicht viel. Das 17. Jahrhundert, „le siècle de Louis le Grand“, wie es früher manchmal genannt wurde, fällt doch nicht so ganz zusammen mit der Regierungszeit des „Sonnenkönigs“. Denn dieser Ludwig ward geboren 1638, regierte selbständig erst von 1661 und starb 1715: somit hat er auf die Schriftsteller der ersten Hälfte „seines“ Jahrhunderts keinen Einfluß üben können. Alles Größte, was an dichterischen Werken im 17. Jahrhundert entstanden ist, verdankt jenem vergötterten König nichts oder so gut wie nichts. Die meisten bahnbrechenden Geister waren reife Männer und anerkannte Schriftsteller, bevor Ludwig König wurde: den Cid von Corneille spielte man zwei Jahre vor Ludwigs Geburt, und Molière war Molière lange vor Ludwigs Königtum. Auch Lafontaine verdankte diesem Könige nichts.

Mit Ludwig XIV. ist es aus mit der gallischen Literatur, für lange Zeit. Soweit nicht aus der Zeit vor seiner Regierung noch gallische Dichter da sind, wie Molière und Lafontaine, sind nur noch die „klassischen“ angesehen und hoffähig. Es beginnt das vollausgebildete Römertum nach dem Vorbild der Imperatoren, aber mit Puderperrücken. Ganz bewußt ahmt man oben wie unten die Äußerlichkeiten des Zeitalters des Augustus mit seinem Hofdichtertum nach: Ludwig XIV. dünkt sich Augustus, Boileau ist sein Horaz.

Zunächst ist dieses Jahrhundert das der Sprachschleiferei. Die anmutvolle Regellosigkeit, die Montaigne so liebenswert und immer aufs neue anziehend macht, muß der herrischen Schulmeisterei weichen. Die

Digitized by Google

Regelschmiede hämmern und glätten an dem edlen Erz der französischen Sprache des 16. Jahrhunderts, bis es leuchtet im Glanz der Hoffonne; aber vor lauter Hämmern und Glätten ist es dünner und dünner geworden, — wie Blech. Es gibt noch heute Franzosen, die in der Sprachstufe des 17. Jahrhunderts die höchste erblicken. Victor Hugo erzählt, daß er in einer Akademiesitzung von einem Mitgliede habe äußern hören: gutes Französisch sei nur einmal, im 17. Jahrhundert, geschrieben und gesprochen worden, und — auch da nur zwölf Jahre lang!

Es wäre jedoch ein Verstoß gegen die geschichtliche Wahrhaftigkeit, wollte man alle Schuld an dieser Entwickelung der französischen Literatur im 17. Jahrhundert auf den in dichterischen Dingen stumpfsinnigen König Ludwig werfen. Er hat jene Entwickelung nicht hervorgerufen; er hat sie vorgefunden, dann aber allerdings in der einmal eingeschlagenen Bahn festgehalten. Angefangen hatte sie, wie wir gesehen, mit der Plejade, jenem ersten Frühschein des versengenden Sonnentages des ludwigischen Klassizismus. Aber zwischen der Plejade und den Klassikern des 17. Jahrhunderts steht noch ein Mittelsmann, der rückwärts gewendet Ronsard die Hand reicht, vorwärts auf Boileau weist, auf den Großzeremonienmeister des literarischen Hofes Ludwigs XIV. Dieser Mittelsmann heißt: **Malherbe.**

Malherbe hat den größten Teil seines Lebens noch im 16. Jahrhundert gelebt, und sein Tod liegt fast zehn Jahre vor der Geburt Boileaus; indessen die Rollen, die beide Männer in der Entwickelung der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts gespielt, haben so viel Ähnlichkeit miteinander, daß ihre Zusammenstellung nicht befremden darf. Auch trägt das Werk, dem Malherbe seine Berühmtheit verdankt: die „Poésies“, das Datum 1600, so daß er schon deshalb den neuen Literaturabschnitt zu eröffnen verdient.

In Malherbes kritischer Tätigkeit ebenso sehr wie in seinen Dichtungen offenbart sich der Geist des 17. Jahrhunderts, der seine Spuren selbst den Werken der freiesten Dichter unvergänglich aufgedrückt hat: der Geist der Regelmäßigkeit. Ihm haben sich weder Corneille, noch Lafontaine, noch Molière ganz entziehen können. Die lehrhaften Regel- und Reimschmiede befehligen im Freistaat der Dichtung, die Nichtdichter knebeln die Dichter. Die sorgfältig abgezirkelte Vorschrift tritt endgiltig, d. h. für zwei Jahrhunderte, an die Stelle der kecken Ungebundenheit, die in den Zeiten der altfranzösischen Literatur geherrscht hatte. Die Welt der leichtlebigen und künstlerisch begabten Könige geht zu Ende: kein Franz I. wetteifert mehr mit seinem Hofdichter Marot im anmutigen Liebeslied; keine Königin Margarete von Navarra schreibt mehr ihre munteren Novellen. Bald verstummt auch todesblaß der liederfröhliche Mund Heinrichs IV.,

Digitized by Google



Malherbe.

dessen hübsche Chanson „Charmante Gabrielle“ nicht zu den schlechtesten lyrischen Erzeugnissen des 16. Jahrhunderts zählt. An die Stelle dieser echt französischen, lebemännischen Herrscher tritt die Reihe der cäsarischen Machthaber, die in Ludwig XIV. ihre höchste Verkörperung finden.

Noch eines fällt jedem unbefangenen Leser der Werke jener Zeit auf: die Dichter haben keine Persönlichkeit! Ludwig XIV. ist der Einzige in seinem Königreich, der es wagen darf, seine Eigenart voll zur Geltung zu bringen. Unter ihm erlaubt sich kein Dichter, von seinem eigenen

Digitized by Google

Herzen zu sprechen, die Welt überhaupt mit sich und seinem Innenleben zu beschäftigen. Allenfalls ist Molières Misanthrope als eine Ausnahme zu nennen; aber wie sehr bestärkt gerade sie die Regel! Kein Schriftsteller weiß etwas Persönliches zu sagen, und für den Leser, der sich um die Lebensgeschichte der Verfasser nicht eigens bemüht, sind alle Werke des 17. Jahrhunderts in Frankreich nur Bücher, aus denen uns kein Menschenantlitz grüßt. Jene Dichter verfertigen Dramen, sie verfertigen auch Oden und dergleichen; aber erlebt scheinen sie alle nichts zu haben, nicht äußerlich noch innerlich. Man denke nur an Corneille und Racine, die jahraus jahrein ihr Drama mit altgriechischen oder altrömischen oder altjüdischen Helden abliefern und die, vom Stil der Sprache abgesehen, in jedem beliebigen Lande und Zeitalter gelebt haben könnten. Und man vergleiche sie mit den Dramatikern irgend eines andern Landes, um die völlige Einzigkeit dieser Erscheinung zu würdigen.

Im Zusammenhang damit steht, daß den Dichtern des 17. Jahrhunderts auch alle religiöse Vertiefung abgeht. Sie wollten um jeden Preis die alten Griechen nachahmen und übersahen doch, daß deren Drama, hervorgegangen aus dem Gottesdienst, erfüllt ist vom Weihehauch religiöser Empfindung. Die französischen Klassiker reden zwar auch von Göttern, aber eben nur weil das mit zum nachahmenden Brauch gehört. Und wie sie nichts von einer Gottheit spüren, so auch nichts von irgend einer den Menschengeist bewegenden großen Frage. Bei aller Bewunderung für die oft blendende Sprachform kommen einem deutschen Leser angesichts der Leere jener Dichtungen ungesucht Goethes Verse in den Sinn:

> Ja, Eure Reden, die so blinkend sind,
> In denen Ihr der Menschheit Schnitzel kräuselt,
> Sind unerquicklich wie der Nebelwind,
> Der herbstlich durch die dürren Blätter säuselt.

Das 17. Jahrhundert bezeichnet auf allen Gebieten die Herrschaft der Form, genauer der Formel, des Regelrechten. Die Verkehrssitte bei Hofe wird steifer; sogar die Gärten von Versailles müssen sich der mathematischen Linie fügen. Die Sprache scheidet ängstlich jede kräftige Wendung der Provinz aus, die noch die Ronsardisten nicht verschmäht hatten. Der Reim wird in das Streckbett der peinlichsten Vorschriften gezwängt; man reimt in erster Reihe fürs Auge, dann fürs Ohr. Der Vers darf nicht mehr in kühnem Schwunge das Bette der einen Verszeile überfluten und sich zu einem machtvollern Rhythmus mit der nächsten Verszeile verbinden. Die Bühnendichtung wird durch die engherzige Vorschrift der berühmten „drei Einheiten“ nach falsch verstandenen aristotelischen Sätzen gefesselt. Kurz, wohin wir blicken, fast überall zeigt uns die Literatur des 17. Jahr-

Digitized by Google

hunderts eine Einschnürung der dichterischen Freiheit durch ein selbstauferlegtes oder widerstandslos hingenommenes Joch willkürlicher Formeln. Schon die Ronsardisten hatten den Hauptnachdruck nicht auf die freie Entfaltung des Dichtergeistes gelegt, sondern hatten das Dichten für eine aus der Anwendung gewisser handwerksmäßiger Regeln von selbst folgende Fertigkeit erklärt. Ihre einseitige Betonung des klassischaltertümlichen Standpunktes war nur ein Beiwerk; im Grunde waren schon sie der Meinung, daß die Form, nicht der Inhalt, den Dichter mache.

Malherbe vertrat diese aller echten Poesie todfeindliche Richtung durch Lehre und Beispiel. Wenn auch Boileau etwas mehr Verständnis für das wahre Wesen der Dichtung zeigte und wenigstens die Meisterwerke seiner Zeitgenossen auch wegen ihres Inhaltes gelten ließ, so unterscheidet er sich durch seine grundsätzliche Auffassung und durch das Vorbild der eigenen Dichtungen kaum von Malherbe, dem zeitlich ersten Gesetzgeber des „klassischen Jahrhunderts". Es entsprach durchaus dem Geiste jener Zeit, daß in ihr die Gründung der Akademie erfolgte, daß die erste große Grammatik und die erste Auflage des amtlichen Wörterbuches der französischen Sprache erschienen. Wie es auch ganz zeitgemäß war, daß eine klägliche Unkenntnis der älteren französischen Literatur sich gerade bei den berühmtesten Schriftstellern zeigte und ihnen oft genug sehr lächerliche Urteile in den Mund legte.

François de Malherbe, im Jahre 1555 in Caën geboren, aber frühzeitig nach Paris übergesiedelt, starb in der Hauptstadt 1638, hat also die letzte Entfaltung der von du Bellay und Ronsard ausgegangenen „Reform" in ihrer vollen Blüte miterlebt. Seine Abneigung gegen das unfranzösische Altertümeln der Plejade war so tiefgewurzelt, daß man erzählt, er habe, wenn ihm selbst zuweilen eine der Ronsardischen Schwülstigkeiten unterlief, gesagt: „Hier habe ich ronsardiert". Mit herbem Spott verfolgte er die geschmacklosen Nachahmer des Altertums, bemühte sich aber auch durch seine eigenen Dichtungen den Weg zur Regelmäßigkeit der dichterischen Sprache zu zeigen. Von ihm stammt jene Strenge der Form her, die seitdem die Poesie des 17. und auch des 18. Jahrhunderts unerbittlich beherrscht hat. Boileau hat diese umgestaltende Tätigkeit Malherbes, allerdings mit einer gewissen Übertreibung, gewürdigt in den Versen seines Art poétique, Gesang 1:

> Enfin Malherbe vint et, le premier en France.
> Fit sentir dans les vers une juste cadence,
> D'un mot mis à sa place enseigna le pouvoir,
> Et réduisit la muse aux règles du devoir (!).
> Par ce sage écrivain la langue réparée
> N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée.
> Les stances avec grâce apprirent à tomber,

Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.
Tout reconnut ses lois; et ce guide fidèle
Aux auteurs de ce temps sert encor de modèle.
Marchez donc sur ses pas; aimez sa pureté
Et de son tour heureux imitez la clarté.

Von Ronsard heißt es kurz vorher verächtlich:

— — Ronsard
Réglant tout brouilla tout, fit un art à sa mode,
Et toutefois longtemps eut un heureux destin.
Mais sa muse, en français parlant grec et latin,
Vit dans l'âge suivant, par un retour grotesque,
Tomber de ses grands mots le faste pédantesque.

Malherbe war, wie man ihm ins Gesicht sagte: „ein Tyrann der Worte und Silben". Er feilte seine Gedichte solange, bis auch nicht der leiseste Mißton aus ihnen klang, bis alles so harmonievoll ins Ohr fiel, daß selbst des Französischen Unkundige am lauten Vorlesen seiner Gedichte Freude haben können. Eine einzige Strophe kostete ihm oft ganze Stöße Papier bis zu ihrer tadellosen Gestaltung. Sehr bezeichnend für seine Art zu dichten ist das Scherzwort seiner Zeitgenossen, Malherbe habe so langsam gearbeitet, daß eine zum Trost für einen verwitweten Freund geschriebene Ode diesen schon wieder verheiratet gefunden. Man hat ausgerechnet, daß er während der 25 „fruchtbarsten" Jahre seines Lebens im Durchschnitt je 33 Verszeilen jährlich gedichtet hat!

Seine Vorschriften über die Tadellosigkeit der Sprache und des Versbaus sind von peinlicher Schärfe. So eifert er zuerst gegen das Enjambement zweier Verse (vgl. S. 12) und beeinträchtigt dadurch die Freiheit der dichterischen Bewegung aufs ärgste. Vom Reim verlangt er nicht nur die Übereinstimmung der Laute für das Ohr, sondern auch für das Auge; natürlich: denn für ihn gab es keine gesungene, lebendige Poesie mehr, sondern nur gelesene Papiergedichte. Sein treuester Anhänger und Schüler, der Marquis de Racan, berichtet in seiner verehrungsvollen Schrift Vie de Malherbe, der Dichter habe nicht dulden wollen, daß man Wörter mit den Endungen ant und ent, ance und ence miteinander reimen lasse; selbst gegen Reime wie montagne und campagne, défense und offense, père und mère, toi und moi habe er sich ausgesprochen, weil sie sich zu sehr von selbst verständen. Reime wie bonheur und malheur und honneur tadelte er gleichfalls.

Malherbes außerordentliche Schärfe gegen die zeitgenössischen Dichter und seine übertriebene Formenstrenge zogen ihm manchen herben Angriff zu. Die nachfolgende Stelle aus der IX. Satire Mathurin Regniers ist offenbar gegen Malherbes grammatische und metrische Haarspalterei gerichtet:

Cependant leur savoir ne s'étend seulement
Qu'à regratter un mot douteux au jugement,
Prendre garde qu'un qui ne heurte une diphtongue,
Espier si des vers la rime est brève ou longue,
Ou bien si la voyelle, à l'autre s'unissant,
Ne rend point à l'oreille un vers trop languissant,
Et laissent sur le vert le noble de l'ouvrage.

Noch schärfer trifft er die schwächste Stelle Malherbes: seinen gänzlichen Mangel an Phantasie, in den Versen:

Nul esguillon (aiguillon) divin n'élève leur courage;
Ils rampent bassement, faibles d'inventions,
Et n'osent, peu hardis, tenter les fictions,
Froids à l'imaginer: car s'ils font quelque chose,
C'est proser de la rime et rimer de la prose,
Que l'art lime et relime et polit de façon
Qu'elle rend à l'oreille un agréable son.

Auch Balzac (der „Ältere", 1597—1655) hat Malherbes Bestrebungen zur Sprachreinigung hübsch verspottet: „Er setzte die größten Unterschiede zwischen pas und point fest und behandelte die Angelegenheiten des Gérondifs und der Partizipien wie die zweier benachbarter und auf ihre Grenzen eifersüchtiger Völker." Damit stimmt denn auch die andere boshafte Anekdote, Malherbe habe noch auf dem Totenbette einer Krankenwärterin Vorwürfe wegen eines falsch ausgesprochenen Wortes gemacht! Er galt für den besten Richter in allen Fragen der Grammatik und des Wörterbuchs, und selbst König Heinrich IV., sein wohlwollender Gönner, unterwarf sich gern Malherbes Ausspruch. Dabei schöpfte er aber sein Urteil keineswegs aus einer rechthaberischen, lehrhaften Laune, sondern bildete seinen Sprachsinn an den richtigen Quellen: an der Sprache des Volkes. Racan erzählt, Malherbe habe in streitigen Fällen sich auf den Sprachgebrauch der Marktleute auf dem Heuplatz in Paris berufen. Insofern hatte seine Strenge wenigstens eine gesunde Begründung und beruhte nicht, wie die Kunstsprache der Ronsardisten, auf unvolkstümlichen Voraussetzungen.

Um so seltsamer berührt Malherbes geradezu sprachwidriges Verbot jedes Hiatus im Verse oder dessen, was er dafür hielt. Nicht das Übelklingen wollte er vermeiden, sondern selbst das wohlklingendste Zusammentreffen von Vokalen. Malherbe heißt der französische Drakon, dem zufolge seit dreihundert Jahren bis zum heutigen Tage nicht tu es noch tu as noch tu aimes, nicht il y a, nicht qui est, nicht mari et femme, nicht père et enfants in einer französischen Dichtung möglich ist. — O China, Zopf und kein Ende!

Digitized by Google

Malherbes Dichtungen umfassen, entsprechend seiner ernsten Selbstkritik, nur einen mäßigen Band. Von einem wahren dichterischen Gefühl sind sie noch freier als Ronsards Werke; sie sind von vollendeter Glätte, angenehmem Tonfall, sprachlicher Reinheit, wie wenige andere; aber auch von einer geradezu erschreckenden Inhaltlosigkeit und Nüchternheit. Seine Stoffe entnimmt er im wesentlichen den öden Vorkommnissen des Hoflebens; und wenn er gelegentlich solche erschütternden Ereignisse wie einen mißglückten Mordversuch auf Heinrich IV. besingt, so erhebt er sich auch darin nicht über die mäßige Höhe der Hofdichterei, oder er ertötet die poetische Wirkung einer solchen höheren Gelegenheitsdichtung durch die fürchterliche Länge. Die Ode auf jenen Mordversuch umfaßt 22 Strophen von je zehn Versen, alle sehr wohlklingend, aber auch alle ohne einen Hauch von echter Herzenspoesie, ja selbst ohne jenen rhythmischen Schwung, hinter dem sich Gefühllosigkeit sonst so bequem verbirgt.

Ein einziges Mal hat Malherbe die Saiten gerührt, um ein Ereignis zu besingen, das ihm selbst ans Herz gegriffen: den Tod seines im Duell gefallenen Sohnes. Das zornige Sonnett gegen die Verbrecher lautet:

Que mon fils ait perdu sa dépouille mortelle,
Ce fils qui fut si brave, et que j'aimai si fort:
Je ne l'impute point à l'injure du sort,
Puisque finir à l'homme est chose naturelle.

Mais que de deux marauds la surprise infidèle
Ait terminé ses jours d'une tragique mort,
En cela ma douleur n'a point de réconfort,
Et tous mes sentiments sont d'accord avec elle.

O mon Dieu, mon Sauveur, puisque par la raison
Le trouble de mon âme étant sans guérison,
Le vœu de la vengeance est un vœu légitime,

Fais que de ton appui je sois fortifié.
Ta justice t'en prie; et les auteurs du crime
Sont fils de ces bourreaux qui t'ont crucifié.

Dieses Gedicht ist das einzige in der ganzen Sammlung, aus dem uns eine warmgefühlte Stimmung entgegenweht; alle anderen Stücke, ohne jede Ausnahme, tragen durchweg das Gepräge anempfundener Gelegenheitsgefühle. Übrigens erhält jenes Sonnett eine ganz eigentümliche Beleuchtung durch den Umstand, daß Malherbes Sohn einige Jahre zuvor selber im Duell seinen Gegner getötet und auf Verfolgung der Witwe des Gefallenen vom Gerichtshof in Aix zum Tode verurteilt, aber durch den König Heinrich IV. begnadigt worden war.

Digitized by Google

Das bekannteste Gedicht Malherbes ist eine Trost-Ode an einen Herrn Duperrier auf den Tod seiner Tochter. Die wirklich schöne Strophe:

> Mais elle était du monde, où les plus belles choses
> Ont le pire destin,
> Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses:
> L'espace d'un matin

hat es bis zu sprichwörtlicher Bekanntheit gebracht. Man findet sie noch heute auf französischen Kirchhöfen über den Gräbern junger Mädchen. Diese vier Verse sind der einzige Rechtstitel Malherbes auf den Namen eines Dichters. Die andern Strophen des viel zu langen Gedichtes enthalten neben schlecht angebrachtem mythologischen Getändel die ganz gewöhnlichen Trostredensarten ohne irgend einen tieferen Gedanken, sind aber von wunderbarer Schönheit in Sprache wie Versbau. Das Ganze ist ein äußerst „verständiges" Gedicht und rechtfertigt durchaus Boileaus Lobspruch über den „sage écrivain". Malherbe, der selbst zwei Kinder durch den Tod verloren, sagt seinem Freunde Duperrier unter anderen Trostworten:

> De moi, déjà deux fois d'une pareille foudre
> Je me suis vu perclus,
> Et deux fois la raison m'a si bien fait résoudre,
> Qu'il ne m'en sonvient plus.

Wenn je zu viel Verstand der größten Dummheit ähnlich gesehen, dann in diesem Falle.

Es wurde schon bemerkt, daß Malherbes Dichtung sich überwiegend die winzigen Begebenheiten des Hoflebens zum Gegenstaude genommen. Das war nun auch vor ihm schon reichlich geschehen; aber erst mit ihm begann das Zeitalter jener unerträglichen, hündischen Schmeichelei, die das 17. Jahrhundert zu einem der unerquicklichsten in der Geschichte der französischen Dichtung machen sollte. Gewiß hat Heinrich IV., Frankreichs bester König, die Anerkennung seiner Zeitgenossen verdient, wie keiner vor noch nach ihm; doch die platte, verlogene, würde- und geschmacklose Art, in der Malherbe drauf los lobhudelt, ist über alles Maß ekelhaft und langweilig. Ein wahres Labsal im Vergleich zu dieser Sorte von Hofdichterei sind die hübschen Lieder Marots an seinen König Franz I., aus denen ebensoviel Ehrerbietung wie Selbstgefühl atmet. Malherbe hat den Kammerton angegeben, der später von Boileau mit größerem Geschick, aber auch mit noch größerem Knechtsinn Ludwig XIV. gegenüber angeschlagen wurde. Strophen wie die folgende, an Heinrich den IV. anläßlich der glücklichen Eroberung von Sedan gerichtete, finden sich bei Malherbe bis zum Überdruß:

Digitized by Google

O Roi, qui du rang des hommes
T'exceptes par ta bonté,
Roi, qui de l'âge où nous sommes,
Tout le mal as surmonté;
Si tes labeurs, d'où la France
A tiré sa délivrance,
Sont écrits avecque foi, —
Qui sera si ridicule
Qu'il ne confesse qu'Hercule
Fut moins Hercule que toi?

Der Unterschied zwischen Heinrich IV. und Ludwig XIV. war unter anderm auch der, daß jener zu solchen Abgeschmacktheiten seiner dichtenden Hofschranzen gelächelt, dieser sie für wohlverdiente Gerechtigkeit genommen und Boileaus noch beleidigendere Schmeicheleien mit einem königlichen Ehrensold belohnt hat.

Malherbes Kriecherei beschränkte sich nicht auf die dem Könige gewidmeten Oden, Hymnen und sonstigen Gelegenheitsreimereien. Als ein Herr von Bellegarde ihm eine Pension verschaffte, — auf die „Pension" kommt es nämlich allen Dichtern des 17. Jahrhunderts mehr oder weniger an —, besang er auch ihn in den unglaublichsten Tönen:

A la fin c'est trop de silence
En si beau sujet (!) de parler:
Le mérite qu'on veut celer
Souffre une injuste violence.
Bellegarde, unique support,
Où mes vœux ont trouvé leur port,
Que tarde ma paresse ingrate,
Que déjà ton bruit nonparcil
Aux bords du Tage et de l'Euphrate
N'a vu l'un et l'autre soleil?
Les Muses hautaines et braves
Tiennent le flatter odieux,
Et comme parentes des Dieux
Ne parlent jamais en esclaves. — —
— L'éternité que promet
La montagne au double sommet,
N'est que mensonge et fumée,
Ou je rendrai cet univers
Amoureux de ta renommée
Autant que tu l'es de mes vers. —

In diesem erbaulichen Tone geht es durch 65 Strophen von je zehn Versen weiter! Dergleichen nannte man damals Poesie, und solche Reimerei pries Boileau nach mehr als fünfzig Jahren als den Gipfel dessen, was die französische Literatur zu Anfang des 17. Jahrhunderts geleistet! Und da auch Malherbes Zeitgenossen mit ihrem bewundernden Lobe dieser glatten, geleckten Richtigkeit nicht zurückhielten, so dürfen wir es ihm nicht allzusehr verargen, wenn er, darin Ronsard ähnlich, sich selbst die Unsterblichkeit prophezeite in den ungeheuerlichen Versen:

Les ouvrages communs vivent quelques années,
Ce que Malherbe escrit dure éternellement.

Nicolas **Boileau**-Despréaux (1636—1711) setzte die kritische Tätigkeit Malherbes mit ungleich größerem Geschick und Geschmack fort. Besaß er auch keine eigene Schöpferkraft, so hatte er doch einen viel offeneren Sinn für dichterische Schönheit in den Werken anderer, als Malherbe. Zur Kritik war er befähigt, wie selten ein Mann, und zwar nicht

Digitized by Google



Boileau.

nur zu jener Art unfruchtbarer Kritik, der keine Schwäche eines Kunstwerkes entgeht, sondern zu der anregenden und lenkenden Kritik, die dem schaffenden Geist so willkommen und förderlich ist. Boileaus Einfluß auf die Literatur seines Volkes, ganz besonders auf die seiner Zeitgenossen, mit denen fast allen er in freundschaftlichem Verkehr gestanden, ist sehr stark gewesen. Seine unablässige Ermahnung zur Reinheit der Form, die er durch sein glänzendes Beispiel unterstützte, war von segensreichem Erfolge gekrönt: ihm noch mehr als Malherbe verdankt das 17. Jahrhundert

Digitized by Google

recht eigentlich die Mustergiltigkeit der Sprache. Dabei ging er keineswegs so einseitig-pedantisch zu Werke, wie Malherbe: er achtete nicht ausschließlich auf Grammatik und Versbau, sondern ebenso und mehr auf die Klarheit der dichterischen Auffassung.

Seine Verdienste als Kritiker lassen sich kurz dahin zusammenfassen: er reinigte den französischen Parnaß von unberufenen Eindringlingen und er förderte mit Rat und Tat die wahrhaft großen Schriftsteller seiner Zeit auf dem Wege zur Reinheit der Sprache und der Form. Boileaus Grundzug war die Liebe zur Wahrheit. Abgesehen von der im Geiste der Zeit begründeten Schmeichelei gegenüber dem König Ludwig XIV., hat er stets ohne Furcht und oft mit uneigennütziger Hingebung die Dummheit und Talentlosigkeit bekämpft, das echte Talent ans Tageslicht gezogen. Oft genug hat er sich mit den herrschenden Strömungen, auch mit solchen bei Hofe, in Widerspruch gebracht, um hintangesetzten tüchtigen Werken die gebührende Geltung zu verschaffen. Der „große König" belohnte ja mit unparteiischer Geschmacklosigkeit die erbärmlichsten Schmierer ebenso glänzend wie die wahrhaften Genies, und somit bedurfte es eines ehrlichen Mannes wie Boileaus, um die schreiendsten Ungerechtigkeiten gutmachen zu helfen.

Wie es mit den Ehrengehältern an Schriftsteller unter Ludwig XIV. aussah, lernen wir am besten aus der noch erhaltenen Liste, die im Auftrage des Königs von Chapelain, einem längst vergessenen Skribler, im Jahre 1663 zusammengestellt wurde. Hier folgen die Kaufpreise der Freiheit der besten Männer jener Zeit, wofür sie ihr Können in den Dienst eines in literarischen Fragen unzurechnungsfähigen Königs gestellt haben: Corneille erhielt 2000 Livres, Molière 1000; dagegen der Historiograph Mézeray 4000, der Verfertiger der Liste, Chapelain, 3000, ein Abbé Cottin 1200, ein gewisser Dauvrier 3000 Livres. Boileau steht noch nicht in dieser Liste, und Lafontaine hat, wegen seiner Contes, nie einen Ehrensold erhalten.

Boileau war sozusagen das literarische Gewissen des 17. Jahrhunderts und eine öffentliche Macht in der Literatur, wie sie in so allgemein anerkannter Geltung nie wieder dagewesen. Allenfalls mag man Popes und Gottscheds Einfluß mit dem Boileaus vergleichen, aber nicht gleichstellen. Wäre Boileau von der Verantwortlichkeit seiner kritischen Stellung nicht so durchdrungen gewesen, er hätte die Literatur seines Zeitalters unermeßlich schädigen können.

In der neunten seiner Episteln spricht er den Grundsatz aus, der ihn stets geleitet:

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.

Alfred de Musset hat den Satz umgekehrt in:

Rien n'est vrai que le beau!

Dazu Boileaus Haß gegen schlechte Bücher, von dem er kräftig sagt, daß er:

m'inspira, dès quinze ans, la haine d'un sot livre.

Mit diesen beiden Waffen, der Begeisterung für die Wahrheit und dem Haß gegen die Dummheit, hat er einen guten, erfolgreichen Kampf gekämpft.

Was zunächst seine eigenen dichterischen Leistungen anbelangt, so dürfen wir in ihnen keine Wärme, keine Phantasie, nichts von all dem suchen, was den Dichter vom Verskünstler unterscheidet. Die Lyrik war auch ihm, wie fast allen Schriftstellern des 17. Jahrhunderts, verschlossen. Sie hätte sich schwerlich dem strengen Regelzwange unterworfen, den Boileau und Malherbe für die Poesie forderten. Sein literarisches Gepäck wiegt zwar äußerlich schwerer als das Malherbes, aber auch Boileaus sämtliche metrische Arbeiten umfassen nur zwei Bändchen, was begreiflich ist bei der peinlichen Sorgfalt, mit der er Vers für Vers glättete. Aber in der Reinheit des sprachlichen Ausdrucks wie in der metrischen Form übertrifft ihn darum auch kaum ein französischer Schriftsteller. Seine Verse fallen so musikalisch ins Ohr, daß man lange Zeit den Mangel des tieferen poetischen Gehaltes überhört und sich an dem bloßen Wohllaut ergötzt.

Die einzige schöpferische Fähigkeit Boileaus war ein gewisser Sinn für das Komische, das Groteske. In seinem komischen Heldengedicht Le Lutrin („Das Chorpult"), einem epischen Nichts in 6 Gesängen, sind viele Stellen, die durch den Gegensatz des unbedeutenden Stoffes und der gesucht majestätischen Darstellung belustigend wirken. Auch erzielt Boileau durch eine bewundernswerte Tonmalerei in diesem Gedicht zuweilen bedeutende Wirkungen. So in der Stelle:

Dans le réduit obscur d'une alcôve enfoncée,
S'élève un lit de plume à grands frais amassée;
Quatre rideaux pompeux, par un double contour,
En défendent l'entrée à la clarté du jour;
Là, parmi les douceurs d'un tranquille silence,
Règne sur le duvet une heureuse indolence,
C'est là que le prélat, muni d'un déjeûner,
Dormant d'un léger somme, attendait le dîner.

La Harpe meint von diesen Versen, sie seien so gedämpft, daß der schlummernde Prälat durch sie schwerlich würde geweckt werden.

Sehr gelungen ist auch die Schilderung eines abscheulichen Gastmahls, zu dem Boileau geladen worden mit dem hoffnungsreichen Zusatz: Molière werde erwartet. Statt dessen findet der Dichter einen plumpen

Wirt, schlechte Gesellschaft, schlechten Wein, schlechtes Essen und rächt sich dafür in der III. Satire, einem kleinen Meisterstück in der Anschaulichkeit des Trivialen:

— Sur un lièvre flanqué de six poulets étiques
S'élevaient trois lapins, animaux domestiques,
Qui, dès leur tendre enfance élevés dans Paris,
Sentoient encor le chou dont ils furent nourris;
Autour de cet amas de viandes entassées
Régnoit un long cordon d'alouettes pressées,
Et sur les bords du plat six pigeons étalés
Présentoient pour renforts leurs squelettes brûlés.
A côté de ce plat paraissoient deux salades,
L'une de pourpier jaune, et l'antre d'herbes fades
Dont l'huile de fort loin saisissoit l'odorat,
Et nageoit dans des flots de vinaigre rosat. —

Diese Satire ist von allen die einzige, in der Boileau sein Vorbild Horaz erreicht durch die heitere Verspottung des Kleinelends im Gesellschaftsleben. In den andern erhebt er sich nicht über den Gemeinplatz, kommt namentlich Regnier an Schärfe nicht gleich. Boileaus Ideal einer Satire war eben nicht hoch, wie gerade sein Ausspruch über Regnier (vergl. S. 137) gezeigt hat.

Die berühmteste seiner Satiren ist die IX.: „A mon esprit“ gerichtet. Sie enthält die kritischen Grundsätze Boileaus in viel schärferer Sprache, als im sehr bedächtig lehrsamen Art poétique. Auch die Form jener Plauderei des Dichters mit seinem eigenen Geist ist überaus anmutig. Die für Boileaus Charakter bezeichnendsten Stellen sind die folgenden:

— Gardez-vous, dira l'un, de cet esprit critique (Boileau):
On ne sait bien souvent quelle mouche le pique;
Mais c'est un jeune fou qui se croit tout permis,
Et qui pour un bon mot va perdre vingt amis. —
— Il n'est valet d'auteur, ni copiste à Paris,
Qui, la balance en main, ne pèse les écrits.
Dès que l'impression fait éclore un poëte,
Il est esclave né de quiconque l'achète.
— — Un auteur à genoux dans une humble préface,
Au lecteur qu'il ennuie a beau demander grâce,
Il ne gagnera rien sur ce juge irrité,
Qui lui fait son procès de pleine autorité.
— Et je serai le seul qui ne pourrai rien dire,
On sera ridicule, et je n'oserai rire!
Et qu'ont produit mes vers de si pernicieux,
Pour armer contre moi tant d'auteurs furieux?
Loin de les décrier, je les ai fait paroître:
Et souvent sans ces vers qui les ont fait connoître,
Leur talent dans l'oubli demeureroit caché! —

Es folgen mehre Verse, in denen er die Einwendungen seiner Gegner gegen die Herbheit seiner Kritik anführt, und darauf erwidert er:

— Voilà ce que l'on dit. — Et que dis-je autre chose?
En blâmant ses écrits ai-je d'un style affreux
Distillé sur sa vie un venin dangereux?
Ma muse, en l'attaquant, charitable et discrète,
Sait de l'homme d'honneur distinguer le poëte. —
Mais que pour un modèle on montre ses écrits,
Qu'il soit le mieux renté de tous les beaux esprits;
Comme roi des auteurs qu'on l'élève à l'empire:
Ma bile alors s'échauffe, et je brûle d'écrire,
Et, s'il ne m'est permis de le dire au papier,
J'irai creuser la terre, et comme ce barbier,
Faire dire aux roseaux par un nouvel organe:
„Midas, le roi Midas a des oreilles d'âne."

Sehr schön und namentlich sehr richtig sind auch die Verse in derselben IX. Satire, in der er sich über die Aufgabe der Satire im allgemeinen verbreitet:

— Elle seule, bravant l'orgueil et l'injustice,
Va jusque sous le dais faire pâlir le vice; —

nur hat er leider von dieser ersten Pflicht der Satire niemals Gebrauch gemacht. Ja diese selbe Satire schließt mit einer an den Haaren herbeigezogenen platten Lobhudelei für den König und schwächt so ihre eigene Wirkung ab.

Überhaupt die Kriecherei vor Ludwig XIV.! Kein Dichter hat sie mit einer solchen Preisgebung des Geschmackes und der persönlichen Würde getrieben, wie Boileau. Man weiß oft nicht, worüber man sich schmerzlicher verwundern muß: über die bis zur wahnwitzigen Verblendung gehende Eitelkeit des solchermaßen angesungenen Königs, oder über die unmännliche Erniedrigung eines Mannes wie Boileau, dessen schriftstellerische Bedeutung viel zu fest begründet war, um von der Gnade des Hofes allein abzuhängen. Vieles läßt sich durch den allgemeinen Sklavensinn der Schriftstellerwelt des 17. Jahrhunderts entschuldigen, der selbst Molière zur Unterwürfigkeit unter den Wankelmut seines königlichen Herrn zwang. Auch konnte ein Schriftsteller damals ohne die Gnade des Hofes es tatsächlich „zu nichts bringen", wofür Lafontaine ein Zeuge. Indessen das meiste bleibt in der Form, in der es uns überkommen, unentschuldbar.

Das Stärkste in dieser Gattung hat Boileau in seinen Episteln geleistet, deren er zwölf geschrieben hat. Namentlich die IV. und VIII. sind voll der widerwärtigsten und durch ihr Übermaß lächerlich wirkenden Schmeicheleien. Eine Epistel wie die VIII.: „Au Roi" kann man heutzutage, von politischen Auffassungen ganz abgesehen, nicht ohne Ekel lesen.

Digitized by Google

Sie war freilich die Danksagung für eine Boileau vom Könige zugewiesene reichliche Pension. Einige Kraftstellen verdienen bekannt zu werden. Der erste Vers lautet:

Grand roi, cesse de vaincre, ou je cesse d'écrire.

Dann heißt es im weiteren Verlauf:

Ton courage, affamé de péril et de gloire,
Court d'exploits en exploits, de victoire en victoire.
Souvent ce qu'un seul jour te voit exécuter
Nous laisse pour nn an d'actions à conter. —
— Te voyant de plus près, je t'admire encor plus.
Dans les nobles douceurs d'un séjour plein de charmes
Tu n'es pas moins héros qu'au milieu des alarmes, — —
Tu cultives les arts; tu répands les bienfaits;
Tu sais récompenser jusqu'au muses critiques. —
— Tu le sais bien pourtant, cette ardeur empressée
N'est point en moi l'effet d'une âme intéressée.
Avant que tes bienfaits courussent me chercher,
Mon zèle impatient ne se pouvoit cacher.
Je n'admirois que toi. Le plaisir de le dire
Vint m'apprendre à louer au sein de la satire;
Et depuis que tes dons sont venus m'accabler,
Loin de sentir mes vers avec eux redoubler.
Quelquefois, le dirai-je? un remords légitime,
Au fort de mon ardeur vient refroidir ma rime.
Il me semble, grand roi, dans mes nouveaux écrits,
Que mon encens payé n'est plus de même prix.
J'ai peur que l'univers, qui sait ma récompense,
N'impute mes tranports à ma reconnaissance,
Et que par tes présents mon vers décrédité
N'ait moins de poids pour toi dans la postérité.

Nach diesen Versen sollte man meinen, die Lobhudelei sei zu Ende; aber der Dichter weiß seine moralischen Anwandlungen zu bekämpfen:

Toutefois je sais vaincre un remords qui te blesse,

und nun nimmt die Schmeichelei ungehindert weiter ihren Lauf.

Auch in der gleichfalls „Au Roi“ überschriebenen IV. Epistel finden sich Stellen von albernster Lächerlichkeit; so, wenn er Ludwigs bloßem Blick die Kraft zuschreibt, dem Geschick die Wege vorzuschreiben:

Mais Louis d'un regard sait bientôt la (fortune) fixer:
Le destin à ses yeux n'oseroit balancer.

Die Krone aber dieser an Unverschämtheit grenzenden Kriecherei verdient Boileau, wenn er dicht hinter der von platten Schmeicheleien wimmelnden VIII. Epistel sogleich in der IX., an den Marquis von Seignelay gerichteten sich scheinheilig gegen die nichtswürdigen Schmeichler und die Dummköpfe wendet, die sich plumpe Schmeicheleien ruhig gefallen lassen!

Auch in den Episteln an die Freunde liebt er es stark aufzutragen. So schreibt er an Racine aus Anlaß seiner „Iphigenie“:

Jamais Iphigénie, en Aulide immolée,
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée
Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé.

Viel berechtigter und verzeihlicher dagegen klingt die Lobrede auf seine eigenen Verdienste, deren Grenzen er selbst meist verständig erkannte, (IX. Epistel):

Sais-tu pourquoi mes vers sont lus dans les provinces,
Sont recherchés du peuple, et reçus chez les princes?
Ce n'est pas que leurs sons, agréables, nombreux,
Soient toujours à l'oreille également heureux,
Qu'en plus d'un lieu le sens n'y gêne la mesure,
Et qu'un mot quelquefois n'y brave la césure:
Mais c'est qu'en eux le vrai, du mensonge vainqueur,
Partout se montre aux yeux, et va saisir le cœur;
Que le bien et le mal y sont prisés au juste;
Que jamais un faquin n'y tint un rang auguste;
Et que mon cœur, toujours conduisant mon esprit,
Ne dit rien aux lecteurs qu'à soi-même il n'ait dit.

Die letzten beiden Verse leiten über auf Boileaus berühmtestes Werk: L'art poétique (1674). Sie enthalten dessen beste Kennzeichnung: leichte Verständlichkeit, Mangel an überraschenden, neuen Sätzen; mit einem Wort: zu glänzenden Versen ausgedrechselte Gemeinplätzlichkeit. Aber gerade die Flachheit, die Selbstverständlichkeit der im Art poétique gegebenen Vorschriften über die Dichtkunst, im Verein mit der schönen Sprache, haben dem inhaltlich wenig wertvollen Werk eine ungemeine Verbreitung im 17. und 18. Jahrhundert verschafft, und noch heute zählen seine Gemeinplätze zu den häufigst gehörten geflügelten Worten der französischen Literatursprache. Es ist der Ars poetica des Horaz nachgebildet, enthält auch viele von deren Versen in fast wörtlicher Übersetzung und beantwortet Fragen nach dem Wesen der Dichtung und ihren Kunstregeln vom Standpunkte der rein am Äußerlichen klebenden Geschmackslehre des 17. Jahrhunderts. Daß zur Poesie vor allem — Poesie, also dichterische Auffassung und Phantasie erforderlich, wird in gewissem Sinne zugegeben: aber wenige Verse genügen zur Erledigung dieser Nebensächlichkeit. Die Hauptsache für den Dichter ist in Boileaus Augen der Verstand:

Aimez donc la raison: que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.

Will man den ungeheuren Abstand zwischen der zopfigen Auffassung vom Wesen der Poesie im 17. Jahrhundert und der so ganz anders ge-

arteten des 19. Jahrhunderts mit einem Blick übersehen, so halte man neben jene Verse diese von Musset, als Verspottung der von Boileau beabsichtigt:

> Ma poétique un jour, si je puis la donner,
> Sera bien autrement savante et salutaire . . .
> Le jour où l'Hélicon m'entendra sermonner,
> Mon premier point sera qu'il faut déraisonner.

Boileau führt dann in vier Gesängen aus, wie ein solcher verständiger Dichter nach seinem Herzen es anzustellen habe, um Meisterwerke zu schaffen. Zum Glück hatten die wahrhaft schöpferischen Geister des 17. Jahrhunderts nicht auf die Überflüssigkeit eines solchen Regelbuches des dichterischen Handwerks gewartet, um ihre Dichtungen hervorzubringen: als Boileaus Art poétique erschien, waren Corneilles, Molières und Racines Hauptdramen schon bekannt. Das einzige, was Boileau durch sein Werk erzielte, war allerdings, daß fortan selbst die bedeutenderen seiner Zeitgenossen mehr Wert auf die Tadellosigkeit der Form legten.

Trifft man bei Boileau auf so nachdrückliche Betonung der Verständigkeit in der Dichtung, so fragt man sich unwillkürlich: wozu dann aber die poetische Form? die wahre raison kann sich doch mit der Prosa begnügen. Man möchte gerade auf Boileau seinen berühmten Vers gegen einen langweiligen Versemacher anwenden: „Que n'écrit-il en prose?"

Manche hübsche Wendung eines längst bekannten Grundsatzes findet sich wohl hier und da, so z. B. die gerade für deutsche Schriftsteller sehr beherzigenswerten Verse:

> Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
> Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain; —

aber im übrigen ist Boileaus Art poétique der Tummelplatz abgedroschener Redensarten, abgedroschen schon zu seiner Zeit. Nachstehend eine kleine Sammlung der seichtesten Selbstverständlichkeiten, die um so lustiger wirken, mit je selbstbewußterer Feierlichkeit sie vorgebracht werden, als seien sie ganz neue Entdeckungen:

> Tout ce qu'on dit de trop, est fade et rebutant. —
> Quoi que vous écriviez, évitez la bassesse. —
> Fuyez des mauvais sons le concours odieux. —
> Avant donc que d'écrire apprenez à penser.—
> Des siècles, des pays, étudiez les mœurs:
> Les climats font souvent les diverses humeurs. —

Digitized by Google

Voulez-vous longtemps plaire et jamais ne lasser?
Faites choix d'un héros propre à m'interésser. —
Un poëme excellent, où tout marche et se snit
N'est pas de ces travaux qn'un caprice produit.
Il veut du temps, des soins: et ce pénible ouvrage
Jamais d'un écolier ne fut l'apprentissage. —
Le temps, qui change tout, change aussi nos humeurs:
Chaque âge a ses plaisirs, son esprit et ses mœurs. —

Das Verzeichnis dieser Plattheiten ließe sich unschwer verdoppeln und verdreifachen.

Auch sonst finden sich sehr merkwürdige Dinge im Art poétique: so zieht Boileau dem Aristophanes den Menander vor, den er doch gar nicht kannte, weil ja seine Lustspiele verloren gegangen. Warum aber dennoch vorgezogen? Weil Aristophanes nicht so „sage“, nicht so langweilig=verständig gewesen, wie Boileau das offenbar selbst vom Satiriker und Komödiendichter verlangt. Sogar Molière ist ihm nicht ganz genehm, weil er zuviel Volkstümliches an sich hat. Auf Boileaus berüchtigte Verse:

— Molière, illustrant ses écrits
Peut-être des son art eût remporté le prix,
Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures
Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures —

hat schon Voltaire die richtige Gegenfrage getan: Wem gebührt denn der Preis, wenn Molière ihn nicht verdient?! — Boileau kannte eben keine andere Dichtung, als die dem Hofe paßte; alles andere war ihm „grimace“; er konnte Molière solche derbkomische Gestalten wie Sganarelle und Scapin nicht verzeihen.

Zu Grunde lag dieselbe Anschauung, die Boileau die geradezu sinnlosen Verse gegen einen andern Dichter schreiben ließ:

— Abjecte en son langage,
Fait parler les bergers comme on parle au village.

Nahezu zweihundert Jahre hat es gedauert, ehe ein wirklicher Dichter, Victor Hugo, die Gegenfrage aufwarf: „Wie sollten die Schäfer denn sonst sprechen?!“ —

Andrerseits soll nicht verschwiegen werden, daß für Molière und sein bleibendes Verdienst schon zu jener Zeit keiner wärmer eingetreten ist, als gerade Boileau. Die schönsten Verse, die er vielleicht je gedichtet, sind die in der VII. Epistel an Racine nach Molières Tode; an Wohllaut der Sprache und Innigkeit der Empfindung Boileaus allerbeste Leistung:

Digitized by Google

— Avant qu'un peu de terre, obtenu par prière,*)
Pour jamais sous la tombe eût enfermé Molière,
Mille de ces beaux traits, aujourd'hui si vantés,
Furent des sots esprits à nos yeux rebutés.
L'ignorance et l'erreur à ses naissantes pièces
En habits de marquis, en robes de comtesses,
Venaient pour diffamer son chef-d'œuvre nouveau,
Et secouaient la tête à l'endroit le plus beau.
Le commandeur voulait la scène plus exacte,
Le vicomte indigné sortait au second acte,
L'un, défenseur zélé des bigots mis en jeu,
Pour prix de ses bons mots le condamnait au feu.**) —
— Mais sitôt que d'un trait de ses fatales mains
La Parque l'eut rayé du nombre des humains,
On reconnut le prix de sa muse éclipsée.
L'aimable comédie, avec lui terrassée,
En vain d'un coup si rude espéra revenir,
Et sur ses brodequins ne put plus se tenir.
Tel fut chez nous le sort du théâtre comique. —

Und als sich gegen die prächtige Komödie Molières L'école des femmes (1662) neidische Stimmen erhoben hatten, schrieb Boileau an seinen großen Freund die mutigen Stanzen, deren letzte Strophe lautet:

Laisse gronder les envieux;
Ils ont beau crier en tous lieux
Qu'en vain tu charmes le vulgaire,
Que tes vers n'ont rien de plaisant:
Si tu savais un peu moins plaire,
Tu ne leur déplairais pas tant.

Den besten Freundesdienst aber leistete Boileau dem wegen des Tartuffe hartbedrängten Molière mit dem Discours au Roi (1665). Der ehrliche Freimut, mit dem er in dieser Epistel an König Ludwig für das Recht des Sittenkomödiendichters gegen das Zetergeschrei des von den Streichen des Tartuffe getroffenen Heuchlergeschmeißes eintritt, darf Boileau in keiner Darstellung seines Wirkens vergessen werden. In jenem Discours heißt es von den frömmelnden Augenverdrehern:

Ce sont eux qne l'on voit, d'un discours insensé,
Publier dans Paris que tout est renversé,
Au moindre bruit qui court qu'un auteur les menace
De jouer des bigots la trompeuse grimace.
Pour eux un tel ouvrage est un monstre odieux,
C'est offenser les lois, c'est s'attaquer aux cieux.

*) Es kostete Molières Witwe die größte Mühe, von der Pariser Geistlichkeit die Genehmigung zu einem Begräbnis ihres Mannes in geweihter Erde zu erlangen. Der Tartuffe wurde an dem Toten gerächt.

**) Bourdaloue predigte öffentlich gegen den Tartuffe und dessen Dichter.



Mais bien que d'un faux zèle ils masquent leur faiblesse,
Chacun voit qu'en effet la vérité les blesse:
En vain d'un lâche orgueil leur esprit revêtu
Se couvre du manteau d'une austère vertu;
Leur cœur qui se connaît, et qui fuit la lumière,
S'il se moque de Dieu, craint Tartuffe et Molière.

Damals durfte er noch wagen, solche Sprache über religiöse Dinge zum Könige zu führen; zehn Jahre später mußte er im Art poétique jede Erwähnung des Namens Lafontaines unterdrücken, aus Furcht, durch ein Lob des Verfassers der Contes bei dem inzwischen fromm gewordenen König und noch mehr bei der gleichfalls fromm gewordenen Dame Maintenon anzustoßen.

Der Vollständigkeit wegen sei schließlich noch der berühmten oder berüchtigten Stelle im Art poétique gedacht, worin Boileau das dramatische Gesetz der drei Einheiten verkündet: Einheit der Handlung, des Ortes, der Zeit. An diese habe das Drama sich zu binden:

Nous voulons qu'avec art l'action se ménage:
Qu'en un jour, en un lieu, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Diese drei Verse waren der Bannspruch, der die freie Bewegung des französischen Dramas nahezu zwei Jahrhunderte gelähmt hat. Es wäre aber ein Unrecht, Boileau die alleinige Verantwortlichkeit für diese willkürliche Einengung des Dramas aufzubürden: er fand in den bis dahin aufgeführten Dramen Corneilles, Racines und Molières die berüchtigten drei Einheiten schon sämtlich in die Wirklichkeit übersetzt vor und zog nur die Nutzanwendung eines längst eingebürgerten, durch die Gelehrten verbreiteten Mißbrauches, der auf einem Mißverständnis Aristotelischer Vorschriften beruhte.

Man darf nie vergessen, will man nicht dem 17. Jahrhundert des literarischen Frankreichs Unrecht tun: daß in ihm die Dichter von den Kritikern und Regelschmieden geknechtet wurden, und daß über ihnen allen der Hof als höchstes Gericht stand, das entschied, was schön und was nicht schön wäre, d. h. was dem Hofe Spaß machte und was nicht. Die drei Einheiten hatten die Genehmigung des Hofes gefunden: folglich mußten die Dichter sie beobachten.

Zweites Kapitel.

Die Precieusen und die Burlesken. — Die Académie Française.

Im 17. Jahrhundert hat nicht die Literatur die Gesellschaft, sondern die Gesellschaft, oder was sich dafür ausgab, hat die Literatur beherrscht. Der in Paris ansässige Adel wetteiferte mit dem Hof in billigem Mäcenatentum, hielt sich dadurch aber auch gleich dem Hofe für berechtigt, der Literatur seine Gesetze zu geben. Daß es vorzugsweise Damen waren, die sich in der Rolle von Richterinnen des Geschmackes gefielen, ist nicht besonders auffällig; diese Erscheinung hat sich in allen Jahrhunderten und Literaturen wiederholt.

Die französische Literatur sollte nicht nur hoffähig sein, sondern auch dem Geschmack der Damenzirkel sich anbequemen. Die eigentümlichen gesellschaftlichen Verhältnisse Frankreichs, namentlich der Pariser höheren Gesellschaft, worin die Frauen den Mittelpunkt des geistigen Lebens bildeten, haben es damals zuwege gebracht, daß neben den großen Schriftstellern des „klassischen Jahrhunderts“ sich eine Menge zierlicher Damenschriftsteller geltend machen konnten, deren Stütze die Damengesellschaften, deren Leserwelt die Damen, und deren Anhang, deren Kritiker wiederum die Damen waren. Leider haben jene „Salons“ eine ganz einseitige Geschmacksrichtung angebahnt und befördert; die „Sentimentalität“; nicht jene im 18. Jahrhundert durch ganz Europa gehende Strömung einer gesteigerten Gefühlsseligkeit, sondern eine erkünstelte, verlogene Sentimentalität oder vielmehr „Sensiblerie“. Im 18. Jahrhundert war es den Lesern und den Dichtern bitterer Ernst mit ihrer Gefühlsschwelgerei: Werthers Leiden waren keine eingebildeten Salonleiden. Im 17. Jahrhundert war die gezierte Gespreiztheit der Sensiblerie eine Modespielerei, wie so viele andere. Sie hat übrigens nicht so viel Schaden angestiftet, wie man gewöhnlich annimmt, denn die bedeutendsten Schriftsteller in Frankreich haben sich von jenen hochadligen Literaturtreibhäusern ferngehalten, und was in ihnen zugrunde gerichtet wurde, hätte auch sonst nicht viel Bleibendes hinterlassen.

Der Name der **„Précieuses“**, den sie selber sich beigelegt, bezeichnet treffend jene aus einigen Damenkreisen bestehende Gesellschaft. Drei „Salons“ waren es, die zum Teil neben einander und in Feindschaft gegen einander die damalige Literatur „machten“: die des Hôtels Rambouillet, die andre des Hôtels Montpensier und die des Fräuleins von Scudéry. Die einflußreichste war die erste, die sich um die schöne und geistvolle Marquise Catherine de Vivonne schaarte, und deren Zusammenkünfte in dem berühmt gewordenen „blauen Zimmer“ ihres Hôtels Rambouillet ungefähr das waren, was später die kritischen Zeitschriften

werden sollten. Man trieb aber dort nicht bloß Kritik, sondern es wurde auch sozusagen gedichtet, natürlich in dem orts- und zeitgemäßen Ton. Über eine süßliche, platonischtuende Liebelei kam man nicht hinaus. Von der Literatur des Hôtels Rambouillet ist nicht eine Zeile von wirklichem Wert für die Nachwelt geblieben, auch nicht der ebenso müßige wie lächerliche Streit um die Vorzüge der Sonnettform bei so unpoetischen Dichterlingen wie Voiture und Benserade. Die beiden hier folgenden Sonnette der zwei von ihrer Umgebung für große Dichter gehaltenen, völlig nichtigen Phrasendrechsler mögen einen Begriff geben von dem, was damals und in jenen gezierten Kreisen für Poesie galt. Voiture sang:

Il faut finir mes jours en l'amour d'Uranie!
L'absence ni le temps ne m'en sauraient guérir:
Et je ne vois plus rien qui me put secourir,
Ni qui sût rappeler ma liberté bannie.

Dès longtemps je connais sa rigueur infinie;
Mais, pensant aux beautés pour qui je dois périr,
Je bénis mon martyre, et, content de mourir,
Je n'ose murmurer contre sa tyrannie.

Quelquefois, ma raison, par de faibles discours,
M'incite à la révolte et me promet secours;
Mais lorsqu' à mon besoin je me veux servir d'elle,

Après beaucoup de peine et d'efforts impuissants,
Elle dit qu' Uranie est seule aimable et belle,
Et m'y rengage plus que ne font tous mes sens.

Worauf Benserade mit folgendem Sonnett um den Siegerkranz rang:

Iob, de mille tourments atteint,
Vous rendra sa douleur connue;
Et raisonnablement il craint
Que vous n'en soyez point émue.

Vous verrez sa misère nue;
Il s'est lui-même ici dépeint.
Accoutumez-vous à la vue
D'un homme qui souffre et se plaint.

Bien qu'il eût d'extrêmes souffrances,
On voit aller des patiences
Plus loin que la sienne n'alla:

Il souffrit des maux incroyables;
Il s'en plaignit, il en parla:
J'en connais de plus misérables.

Digitized by Google

Man sollte denken, daß der regelmäßige und zum Teil recht innige Verkehr zwischen so vielen Herren und Damen der besten Gesellschaft nicht ohne einige Frucht für die Lyrik hätte bleiben können; doch ist aus der ganzen Zeit jenes weiblichen Salonliteraturtreibens nichts überkommen, was sich über die ödeste Reimerei erhebt.

Der Grundzug der „Precieusen" war ihre Abneigung gegen alles Natürliche in Empfindung wie Sprache. Man wollte sich um jeden Preis vom Niedrigen entfernen und verfiel dabei — ins Lächerliche. Für ihre Zusammenkünfte wurde von dieser Gesellschaft ein ganz eigener Sprachgebrauch erfunden, aus dem alles Einfache, Gesundmenschliche streng verbannt war. Zunächst führten die nach peinlicher Wahl in den Kreis Zugelassenen künstliche Namen, für die besonders das Griechische herhalten mußte; allerdings ein wunderliches Griechisch. Indessen es klang wenigstens leidlich griechisch oder arkadisch-schäferlich, und das genügte jener Gesellschaft. Fräulein von Scudéry z. B. hieß schlichtweg Sappho!

Von der Verschrobenheit jener blaustrümpfigen literarischen Basenstuben legen Zeugnis ab die in ihnen gebräuchlichen gedrechselten Umschreibungen für die allergewöhnlichsten Wörter: „ein Lakai" hieß un nécessaire, „ein Spiegel" conseiller des grâces, „die Augen" miroir de l'âme, „der Mond" flambeau de la nuit, „die Ohren" les portes de l'entendement, „die Nase" écluses du cerveau, „die Füße" les chers souffrants, „ein Glas Wasser" un bain intérieur, „graue Haare" hießen gar nicht so übel quittances d'amour. Statt „bitte nehmen Sie Platz" sagten jene Zierpuppen: Contentez l'envie qu' a ce fauteuil de vous embrasser, und ähnliches Kauderwelsch mehr. Eine vortreffliche Sammlung solcher Redensarten bietet Molières Lustspielchen Les Précieuses ridicules; die meisten, wenn nicht alle, gewiß treu dem Leben abgelauscht. Es darf indessen nicht geleugnet werden, daß manche jener kühn erfundenen Wendungen Glück machten, sich dauernd in der Sprache behaupteten und noch heute zum üblichen Phrasenschatz des Französischen gehören: so z. B. féliciter, — ferner le masque de la vertu für „Heuchelei", sobre dans ses discours, châtier son style, perdre son sérieux für das einfachere rire. So verdankt den Precieusen auch un blond hardi statt roux seine Entstehung; nicht minder das Wort s'encanailler, was einigermaßen wunder nimmt.

Am närrischsten ging es zu im Salon des **Fräuleins von Scudéry** (1606—1701). Hier herrschte ein so unerträglich altjüngferlicher, unnatürlicher Ton, daß er die Satire herausfordern mußte. Während im Hôtel Rambouillet mehr ein heiterer Plauderton, ein zierliches Tändeln mit geistigen Gaben herrschte, kleidete sich die Unnatur bei Fräulein von

Scudéry in die Formen des heiligen Ernstes. Man führte sogar über das wertlose Gewäsch genau Buch; beriet über abgedroschene, nichtige Fragen mit einer Wichtigkeit, als wenn davon das Heil der Gesellschaft abhinge, und geberdete sich ganz so, als sei man der Mittelpunkt aller Literatur. Einigermaßen erinnert dieses komische Treiben an die provenzalische schöngeistige Spielerei mit der Liebe; auch bei Fräulein von Scudéry erörterte man ernsthaft so gewichtige Fragen: Wer liebt mehr, der Eifersüchtige oder der Sorglose? — oder: Welche Liebe ist mächtiger, die heimliche oder die offene? Dabei hütete man sich aber vor dem gemeinen Wort „Liebe“ und nannte dieses unvermeidliche Herzensbedürfnis schmachtend: Le Tendre. In der Scudéry ungeheuer langem und ebenso langweiligem Roman Clélie wird sogar eine ins einzelne gehende Reisekarte des Pays de Tendre entworfen! Drei Städte des merkwürdigen Landes führen den Namen Tendre, unterscheiden sich aber nach den Flüssen, an denen sie liegen, in Tendre-sur-Inclination, Tendre-sur-Estime und Tendre-sur-Reconnaissance. Die Reise von Stadt zu Stadt ist mit mancherlei Fährnissen verbunden: weicht man vom richtigen Wege ab, so stößt man auf Mer d'Inimitié oder auch gelegentlich auf Lac d'Indifférence, oder was dieses süßlichen Aberwitzes mehr ist. — Und solche Kreise waren es, die über Dichtungen zu Gericht saßen, die über Molières Lustspiele die Nase rümpften und Corneille nicht ganz nach ihrem aufs Tendre gerichteten Geschmack fanden! Dabei herrschte in jenen Gesellschaften trotz dem in ihnen zuerst gebrauchten Worte urbanité eine starre Unduldsamkeit gegen alles, was sich ihrem Machtspruch nicht blindlings unterwerfen wollte, und bei den hohen Verbindungen der beteiligten Damen war es nicht rätlich, in offener Feindschaft ihnen gegenüber zu stehen. Nul n'aura de l'esprit hors nous et nos amis lautete ihre von Molière sehr treffend gekennzeichnete Anmaßung.

Zu diesen' weiblichen Bureaux d'Esprit gehörten auch einige männliche Schöngeister als schriftstellernde Cicisbeos. Voiture und Benserade wurden schon erwähnt; eine größere Bedeutung hatte Balzac.

Jean Louis Guez de **Balzac** (1594—1655) hat zwar den größten Teil seines Lebens in stiller Abgeschiedenheit in Angoulême zugebracht, aber durch seinen regen Briefverkehr und gelegentliche, zur Steigerung der Wirkung absichtlich selten unternommene Reisen nach Paris zu den dortigen Kreisen der Precieusen in engster Beziehung gestanden. Er war der Prosaiker jener versemachenden Salons. Seine Lettres sind stilistische Meisterwerke, aber von einer so unergründlichen Inhaltlosigkeit, daß der als Ehrentitel ihm beigelegte Name „der Malherbe der Prosa“ in anderem als dem beabsichtigten Sinne sehr zutreffend erscheint. Seine Sprache hat viele gute äußerliche Eigenschaften; sie ist fehlerfrei bis zur

Digitized by Google

Farblosigkeit, musikalisch abgetönt, sie hat Rhythmus; aber das alles kann nicht für den windigen, winzigen Inhalt entschädigen. Alle Welt wollte von diesem Liebling der Damen, dem gefeierten Mitgliede der Akademie, Briefe haben, gleichviel worüber, nur um damit prunken zu können; und Balzac tat aller Welt den Gefallen und schrieb zierliche drei bis vier Druckseiten über — Nichts. Für ihn war die Sprache dazu da, die Gedankenlosigkeit zu verbergen. Sein Einfluß auf die Ausbildung einer reinen Prosa war im 17. Jahrhundert ungefähr so groß, wie Boileaus auf die Reinheit der metrischen Form.

Außer den Briefen hat Balzac geschrieben: Le Prince, eine übertriebene Verherrlichung Ludwigs XIII.; — Aristippe, ou De la Cour, eine kriecherische Lobrede auf Richelieu, — und Le Socrate chrétien, eine moralphilosophische Schrift. Auch in dieser schwingt er sich selten zu einem warmen Gefühl auf; er hüllt sich in kalt abweisende Selbstsucht, die nichts von der liebenswürdigen Offenheit Montaignes hat, sondern lediglich aus der Begeisterungsunfähigkeit hervorgeht. Im allgemeinen kann das Urteil über Balzac wie über die Mehrzahl der um das Hôtel Rambouillet sich sammelnden Schriftsteller lauten: je weniger sie zu sagen hatten, desto mehr schrieben sie.

Ganz zum Dunstkreise jener gezierten weiblichen Schöngeisterei, sogar als einer der Hauptbeförderer jener Anschauungsweise, gehörte **Honoré d'Urfé** (1567—1625). Persönlich hat er im Hôtel Rambouillet wohl nicht mehr verkehrt, oder doch nicht zu dessen Blütezeit; aber sein Hauptwerk hat vielleicht am meisten zu der Unnatur jener Zeit beigetragen. Es war das der allegorische Schäferroman L'Astrée. Durch die spanische Schäferdichtung Dina von Montemayor angeregt, schrieb d'Urfé einen für den heutigen Geschmack an Langweile so ziemlich alles Dagewesene übertreffenden zehnbändigen Roman, in dem eine erträumte arkadische Schäferlichkeit sich mit dem bepuderten Perrückenwesen von Versailles zu einer halb belustigenden, halb ärgerlichen Geschmacklosigkeit verschwistert. Die Ausgabe von 1640 umfaßt noch fünf dicke Bände, obgleich der spätere Herausgeber die überlangen Gespräche der liebenden Schäfer und Schäferinnen schon beträchtlich abgekürzt hat. Eine eingehende Beschäftigung mit diesem von den Franzosen und nun gar von den Französinnen des 17. Jahrhunderts verschlungenen Roman ist heute selbst für den Fachmann eine körperliche Unmöglichkeit, man kann nur darin blättern; ganz gelesen hat ihn keiner der da lebet. Der Inhalt ist etwa dieser. Infolge eines albernen Streites um Liebeständeleien verbietet die reizende Schäferin Asträa dem nicht minder reizenden Schäfer Céladon (daher unser Seladon), sich je wieder vor ihr zu zeigen. Er will sich in den Fluß stürzen, wird von einer mitleidigen Prinzessin gerettet,

Digitized by Google

besteht eine Unzahl von idyllischen Liebesabenteuern, führt eine endlose Menge endloser Unterhaltungen mit allerlei Schäferinnenvolk und heiratet schließlich seine versöhnte Schäferin.

Einiges läßt sich auch zu Gunsten jenes Geschmackverderbers von Roman anführen. Er kam eben einer Neigung entgegen, die bei der Lesermenge stets bestand und stets bestehen wird: zum verlogenen Idealismus. Bei näherer Betrachtung ist gar kein so großer Unterschied zwischen jenem Roman und etwa den „Geheimnissen von Paris“ von Sue. Dabei ist d'Urfés Sprache durchweg keusch und nicht ohne eine gewisse Anmut. Das Merkwürdigste ist aber: die „Asträa“ spielt durchaus nicht in einem Nirgendheim, sondern in einer bestimmten, gut geschilderten Landschaft Frankreichs, dem Forez. Freilich wirkt dadurch diese im Reifrock und mit Schönheitpflästerchen einherwandelnde Schäferwelt nur um so abgeschmackter.

Seit jener Zeit wimmelte es in der französischen Literatur von Chloes und Damons, Phillis und Iris. Jene für uns unausstehliche Schäfchen- und Hämmelchen-Poesie wucherte aufs üppigste durch das ganze 17. Jahrhundert hindurch und trieb dann in Deutschland im 18. Jahrhundert in erneuter Form ihr Unwesen. Geßners süßliche Schäferidyllen lassen sich auf die Beliebtheit der Asträa von d'Urfé zurückführen.

Einen schroffen Gegensatz zu den Précieuses mit ihrem männlichen Anhang bildeten die unter dem Namen der **Burlesques** bekannten Schriftsteller, als deren hervorragendste **Cyrano de Bergerac**, **Scarron** und **Furetière** zu nennen sind. Sie knüpften an die aus Spanien kommenden „Schelmenromane“ an, in denen das Vagabundenleben geistreicher verbummelter Genies mit ebenso viel Laune wie Fantasie geschildert worden war, und deren berühmteste sind: Lazarillo de Tormes von Diego Hurtado de Mendoza und Guzman de Alfarache von Mateo Aleman.

Cyrano de Bergerac (1620—1655), der neuerdings durch Rostands Drama wieder sehr bekannt gewordene Held des Degens und der Feder, stellt eine eigene schriftstellerische Gattung dar. Als richtiger Gaskogner, wenn auch in Paris geboren, bedurfte er keiner fremden Vorbilder, um seine hübschen Lügengeschichten zu erzählen. Voll zügelloser Fantasie greift er hinaus über die Grenzen des Irdischen und verlegt seine Romane nach andern Weltkörpern. Er ist der erste französische Schriftsteller, der eine Reise nach dem Monde geschrieben, mehr als 200 Jahre vor Jules Verne! Außer einer Tragödie: La mo[rt] d'Agrippine und einer Komödie Le pédant joué, die nicht ganz fr[ei]

ist, hat er hauptsächlich die zwei belustigenden Phantasiestücke hinterlassen: Voyage à la Lune und Histoire comique des états et empires du Soleil. Die Art, wie Cyrano zu den fernen Himmelskörpern gelangt, ist weit einfacher als die mit allen Hilfsmitteln einer hochgesteigerten modernen Kunstfertigkeit bewerkstelligte des Jules Verne: er befestigt sich eine Menge kleiner Fläschchen voll Morgentau um den Leib, die Sonnenstrahlen erwärmen die Flüssigkeit, und die verdampfenden leichten Gase tragen ihn pfeilgeschwind nach oben. Was er auf dem Monde und der Sonne sieht, ist mit glänzender Erfindungskraft ausgedacht und reich an satirischen Seitenblicken auf irdische Verhältnisse.

Einen noch höheren Rang in der erzählenden Prosa des 17. Jahrhunderts nimmt Paul **Scarron** (1610—1660) ein. Durch eine ihn seit seiner Jugend quälende Gliederlähmung an jeder öffentlichen Tätigkeit verhindert, dabei lebhaften Geistes, fing er früh an, seinem durch die Hilflosigkeit verbitterten Gemüt in satirischen Schriften Luft zu machen. Hatte ihn die Natur verzerrt, so verzerrte er die Natur. Ein wunderliches Schicksal wollte es, daß der elende, häßliche Mann die Neigung oder wenigstens die Hand der schönen Françoise d'Aubigné gewann, der nachmaligen, unter dem Namen einer Marquise de Maintenon bekannten Geliebten und späteren Gemahlin Ludwigs XIV.

Scarron ist der Schöpfer der französischen Travestie. Sein Virgile travesti ist eine recht gelungene komische Verarbeitung der Äneis in achtfüßigen gereimten Versen; aber diese Verspottung wirkt auf die Dauer sehr ermüdend, der Witz wird stets mit demselben Mittel herbeigeführt: der Durcheinandermengung antiker und moderner Dinge. Als Gegengewicht indessen gegen die einseitige Verherrlichung der klassischen Literatur hat Scarrons Zerrgedicht ihre Aufgabe recht geschickt erfüllt. Dem Vorbilde Scarrons ist Blumauers Travestie der Äneis (1784) zu verdanken.

Eine andere Dichtung Scarrons: Typhon ou la Gigantomachie erreicht den Virgile an Witz bei weitem nicht.

Von seinen sonstigen metrischen Arbeiten ist zu nennen die in ihrer unflätigen Heftigkeit über alles Maß hinausgehende Schmähschrift La Mazarinade, zur Zeit der „Fronde" gegen den verhaßten Kardinal-Minister Mazarin entstanden. Dieser huldigte zwar bekanntlich dem Grundsatz: „Laßt sie singen, wenn sie nur Steuern zahlen", und sammelte mit Wohlgefallen die gegen ihn gerichteten Schmähschriften und Schimpflieder; aber die beispiellose Sprache der Mazarinade Scarrons ging ihm doch über den Spaß. Er ordnete eine Untersuchung an, um den Verfasser zu ermitteln; mußte aber, da nichts Bestimmtes festzustellen war, sich damit begnügen, Scarrons Gnadengehalt zu streichen, das dieser für

Digitized by Google

sein drolliges Amt als Malade de la Reine bezog. Gewußt hat er also sicher, daß der gelähmte Krüppel das Schandgedicht geschrieben; aber da er dem ohnehin Halbtoten keinen halspeinlichen Prozeß machen konnte oder wollte, ließ er die Sache bei der Entziehung des Gehalts bewenden.

Die Mazarinade führt eine Sprache, wie sie in der vorsichtig auf den Zehen schleichenden Literatur des 17. Jahrhunderts sonst unerhört war. Keine Beleidigung wird dem Kardinal erspart; die Schimpfwörter fallen hageldicht, und die Wortwitze, bissigen Anspielungen, offenen und verhüllten Gemeinheiten machen die Mazarinade zu einer selbst in der Schmähliteratur Frankreichs einzigen Leistung. Die kräftigsten Stellen sind weder zu übersetzen noch überhaupt anzuführen. Einige der verhältnismäßig harmlosen Verse mögen einen Begriff von Scarrons satirischer Schneidigkeit geben:

Qui t'a fait prince, de gredin?
De tes fautes dans la police,
De tes ordres pour la milice,
Je ne te reprocherai rien;
Mais je te veux, homme de bien,
Reprocher la cruelle guerre
Que tu fais vivre en cette terre. —
Et tu n'es, pour trancher le mot,
Quoiqu'un grand prélat, qu'nn grand sot.
— Va, va-t-en donc où l'on t'envoie,
Qu'ici jamais on ne te voie;
Va rendre compte au Vatican
De tes meubles mis à l'encan;
Du vol de nos tapisseries,
De celni de nos pierreries,
Du sale trafic de Mondin,
Autre gredin fils de gredin,
De tes deux cents robes de chambre,
De tes extraits de musc et d'ambre. —
Toi — par qui la France est décriée,
De ses amis désalliée,
Par qui le commerce est perdu,
Enfin, tout l'état confondn. —
Alors, dis-je, le plns sot homme
Qui soit jamais sorti de Rome,
Rejetton de feu Concini,
Pour tout dire: Mazarini,
Ta carcasse désentraillée,
Par la canaille tiraillée,
Ensanglantera le pavé.

Man vergegenwärtige sich den zu ewiger Unbeweglichkeit verdammten, gebrechlichen Scarron, der aus seiner Krankenstube in dieser Weise den allmächtigen Minister angreift, und man hat eines der gegensatzreichsten Bilder aus jener Zeit. Scarron nahm in seiner Mazarinade die Sprache Marats und des „Père Duchêne" aus der Schreckenzeit der französischen Revolution voraus.

Sein bedeutendstes Werk ist jedoch Le roman comique (1651), eine an gelungenen lustigen und ernsten Stellen überreiche Schilderung des Wanderlebens einer jener Schauspielertruppen, die damals Frankreich durchzogen. Man will in dem Roman comique sogar eine Darstellung des Lebens Molières als Leiters einer Wandertruppe sehen, aber gewiß mit Unrecht, wenngleich einige Züge der wahren Geschichte Molières entnommen sein mögen. Mancherlei Ähnlichkeit damit läßt sich sogar in

Digitized by Google

Goethes Wilhelm Meister nachweisen. Auch Théophile Gautiers Roman Le capitaine Fracasse ist auf den Roman comique Scarrons zurückzuführen. — Die Komik in Scarrons Roman ist sehr derb; es regnet darin fürchterliche Prügel, auch scheut sich der Verfasser durchaus nicht vor Rabelaisischen Natürlichkeiten. Die eingestreuten Erzählungen, zum Teil nach spanischen Vorlagen, enthalten manches Schöne, fallen aber aus dem Rahmen des eigentlichen Romans heraus. Vergleicht man indessen den Roman comique, trotz all seinen Rohheiten, mit der faden Langweile der Schäferromane jener Zeit, namentlich mit der Asträa d'Urfés und den Romanen der Scudéry, so glaubt man kaum, daß jene Urwüchsigkeit und kraftvolle Naturtreue mit diesen Ausgeburten ohnmächtiger Faselei fast zu gleicher Zeit entstanden sind.

Scarron hat auch einige Novellen geschrieben, gleichfalls nach spanischen Mustern, unter denen manche heute noch lesbar sind. Molière, ein eifriger Leser Scarrons, hat den Novellen hier und da eine wirksame Szene entliehen.

Antoine **Furetière** (1620—1688) reicht an Schwung der Erfindung bei weitem nicht an Scarron oder Bergerac heran. Dennoch verdient sein Hauptwerk Le roman bourgeois (1666) eine ehrenvolle Erwähnung wegen des Geistes, aus dem er geboren. Er beweist, daß die Versimpelung durch die Schäferromane doch schon von einigen Zeitgenossen als solche erkannt und bekämpft wurde. In seinem „Bürgerlichen Roman" trat nämlich Furetière mit voller Absicht gegen den Zug jener Zeit in die Schranken: gegen die Verachtung der Wirklichkeit, zumal der schlicht bürgerlichen. Es gehörte einiger Mut dazu, wenigstens für ein Mitglied der Akademie, wie es Furetière damals noch war, um einen Roman zu veröffentlichen, in dem, man denke! Menschen sich bewegen, die weder Schäfer noch Schäferinnen, weder Prinzen noch Prinzessinnen waren, sondern ganz gewöhnliche Bürgersleute. Leider fehlte es Furetière an eigentlicher dichterischer Begabung, und sein „Bürgerlicher Roman" ermüdet durch den Mangel einer packenden Fabel, trotz mancher flotten Einzelheit.

Auch sonst war Furetière ein eigenwilliger, zur Auflehnung gegen Dummheit und Schlendrian bereiter Geist. Die schneckenartige Langsamkeit, mit der die Akademie ihre Hauptaufgabe, das Wörterbuch der französischen Sprache, löste, oder vielmehr nicht löste, reizte ihn zu selbstständigem Vorgehen. Als er Zeuge gewesen, wie man in der Akademie eine ganze Sitzung mit der Prüfung der Redewendung le pôle du Nord vertrödelte; wie man die Zeit mehrer Sitzungen damit totschlug, ob man das A nur als einen Vokal oder als ein männliches Hauptwort im Dictionnaire de l'Académie bezeichnen sollte, — da riß ihm die Ge-

duld, er machte sich selbst ans Werk und brachte ein brauchbares Wörterbuch in wenigen Jahren ganz allein zu Stande. Die Akademie stieß ihn für dieses frevelhafte Unterfangen, das als ein Eingriff in ihre verbrieften Vorrechte galt, aus ihrem geheiligten Kreise aus (1685.) Vergrämt starb Furetière im Jahre 1688. Sein Wörterbuch erschien erst nach seinem Tode und konnte nur im Ausland (Rotterdam, herausgegeben von Bayle) erscheinen.

Ist auch der Wert der Französischen Akademie für die Förderung der Literatur zu allen Zeiten gleich Null gewesen, ja hat sie selbst bei gewissen Gelegenheiten die Anerkennung wirklicher Meisterwerke zu hindern gesucht, so ist doch das Ansehen dieser Gründung Richelieus noch heut in Frankreich so groß, daß ihre Erwähnung in einer Geschichte der französischen Literatur eine der Pflichten der Vollständigkeit ist.

Die **Académie Française** hat ihre Vorgeschichte: sie war der Abschluß einer Reihe ähnlicher Genossenschaften auf nichtstaatlicher Grundlage. Seitdem Ronsard bewußt eine Dichterschule um sich versammelt hatte, deren Aussprüche in poetischen Fragen entscheidend waren; seitdem Malherbe eine Anzahl bewundernder Nachahmer, wie namentlich Racan und Maynard um sich gesehen; seitdem die drei Blaustrumpf-Hôtels des 17. Jahrhunderts jedes eine kleine Akademie gebildet, da bedurfte es nur der Vereinigung der Schöngeister unter dem Dache des staatlichen Ansehens oder vielmehr der königlichen Gnade, um das zu schaffen, was nunmehr seit über 250 Jahren ohne jede Namensänderung — eine für französische Staatseinrichtungen seltene Erscheinung! — Académie Française heißt.

Bei dem Parlamentsrat Conrart, einem der Vielen, an die Balzac seine Briefe richtete, hatten sich in den 30er Jahren des 17. Jahrhunderts eine Anzahl literarischer Männer versammelt, um einander ihre Erzeugnisse mitzuteilen und sie der gegenseitigen Beurteilung zu unterziehen. Richelieu, der davon Kunde erhalten und dem nichts behagte, was in der Form einer geregelten Einrichtung ohne seine Einmischung vor sich ging, fragte bei den Mitgliedern des Conrartschen Kreises an, ob sie unter staatlicher Anerkennung sich zu einer amtlichen Akademie zusammentun wollten. Eine solche Anfrage Richelieus ließ nur eine Antwort zu, und so entstand die Akademie im Jahre 1635 mit dem Programm: „d'établir un usage certain des mots et de rendre la langue plus éloquente". Diese ihre eigentliche Aufgabe hat sie bald überschritten; aber sie hat die bittere Erfahrung, die sie bei der Gelegenheit gemacht, sich zur Warnung dienen lassen: als sie nämlich, dem Befehl ihres gestrengen Schutzherrn Richelieu

folgend, eine amtliche Kritik des Cid von Corneille veröffentlichte (1636). Richelieu bildete sich nämlich ein, wie das allmächtigen Ministern zu widerfahren pflegt, alles zu verstehen, folglich auch ein Dichter zu sein, wenn er nur wollte; und da der Cid seinen eigenen Machwerken Abbruch tat, so ließ er von der gelehrten Gesellschaft, der damals kein einziger wahrer Dichter angehörte, einen nach allen Regeln der Zopfkunst geführten Beweis anfertigen, daß Corneilles bestes Drama nichts tauge. Was übrigens die Pariser nicht hinderte, sich über das der Akademie anbefohlene Urteil lustig zu machen und den Cid so schön zu finden, daß bald die Redensart aufkam: „Cela est beau comme le Cid.“

Mit der Erfüllung ihrer in den staatlichen Satzungen ihr auferlegten wichtigsten Arbeit: der Herausgabe eines vollständigen und maßgebenden Wörterbuchs der französischen Sprache, hat die Akademie sich nie beeilt; als der Minister Colbert 40 Jahre nach ihrer Gründung sich einmal in die Sitzung der „Vierzig Unsterblichen“ begab, um zu sehen, wie weit denn das Riesenwerk gediehen sei, fand er sie schon mit dem Worte ami beschäftigt! Erst im Jahre 1694 erschien die erste Auflage des berühmten Dictionnaire de la langue française, und zwar erst nachdem Furetière auf eigene Hand ein Wörterbuch ausgearbeitet hatte (vgl. S. 197). Diese drohende Nebenbuhlerschaft spornte den Arbeitfleiß der Akademie so an, daß etwa zehn Jahre später das amtliche Wörterbuch gedruckt werden konnte.

Die letzte Auflage des Dictionnaire erschien 1878. Von dem geplanten Dictionnaire historique erschien das erste Heft 1858! Eine beabsichtigte Grammatik der Akademie ist nie fertig, ja kaum angefangen worden. Dafür hat **Vaugelas** etwas einer wissenschaftlichen Grammatik Ähnliches in seinen Remarques sur la langue française schon im Jahre 1647 veröffentlicht.

Für das Zeitalter Ludwigs des XIV. hatte die Akademie noch eine gewisse kulturgeschichtliche Bedeutung durch die Art, wie sie ihren Prix de Poésie verteilte. Volle 60 Jahre nämlich hat sie keine würdigere dichterische Leistung gefunden, als einen Lobgesang auf die unvergleichlichen Tugenden Ludwigs „des Großen“. Unter den von ihr gekrönten Stücken verdient jenes der Vergessenheit entrissen zu werden, worin sich folgender Vers auf die Segnungen der Regierung Ludwigs XIV. findet:

Laissez-nous en jouir **q u e l q u e s s i è c l e s** encore!

Für die Feststellung des guten Sprachgebrauchs hat die Akademie so gut wie nichts geleistet, denn um die Zeit, wo ihre neuen Auflagen erschienen, waren die verpönten Neuerungen längst gleichberechtigtes Besitztum der guten Sprache geworden. Der zähe Beharrungsinn der

Akademie bei der Aufnahme der bekanntesten Wörter des gewöhnlichen Lebens in ihr Wörterbuch ist oft genug Gegenstand wohlverdienten Spottes gewesen.

Heute hat die Zugehörigkeit zur Akademie höchstens noch den Wert, wie irgend eine andere kleine menschliche Eitelkeit, etwa ein Orden oder dergleichen. Dennoch entzieht sich dieser Auszeichnung selten ein noch so hervorragender Schriftsteller. Ein Mann wie Zola z. B. hat es nicht unter seiner Würde gehalten, Jahr für Jahr seine Bewerbung anzubringen und die dazu notwendigen, durch die Satzungen vorgeschriebenen persönlichen Bittgesuche von Haus zu Haus bei jedem der Akademiker zu machen. Ohne Pharisäertum darf gesagt werden: dergleichen wäre bei deutschen Schriftstellern von Bedeutung undenkbar. Nur einer hat in neuester Zeit gebrochen mit der Anschauung, jeder hervorragende Dichter sei erst dann für voll anzusehen, wenn er Mitglied der Akademie geworden —: Alphonse Daudet. Nicht nur hat er sich geweigert, seine Bewerbung aufzustellen und die Stimmen hausierend zu erbitten, sondern durch seinen Roman L' immortel hat er sich für immer die Pforten der Akademie verriegelt, dafür aber jener Gesellschaft den empfindlichsten Streich versetzt, den sie seit ihrer Gründung erlitten hat.

Eine lange Reihe von Namen allerbesten Klanges hat niemals die Listen der Akademie geziert. Der erlauchten Genossenschaft nicht angehört haben, unter anderen: Pascal, Descartes, Molière, Rochefoucauld, Rousseau, Diderot, Beaumarchais, Lesage. Von neueren Schriftstellern waren nicht Akademiker: Béranger (ohne Schuld der Akademie) Balzac, Flaubert, beide Goncourt, Michelet, Quinet, Gautier. Daudet und Zola sind, wie erwähnt, nicht Mitglieder der Akademie geworden; wohl aber eine literarische Null wie der Herzog von Aumale und mehre andere selbst in Frankreich unbekannte Größen. Eine Vereinigung aller edelsten Geister der Nation ist die Académie française zu keiner Zeit gewesen; dagegen häufig genug eine Unterkunft für die Mittelmäßigkeit, ja selbst für die gänzliche literarische Bedeutungslosigkeit. Wer sich über die Gebrechen der französischen Akademie näher unterrichten will, der lese Arsène Houssayes belustigendes Buch: L'Histoire du 41 ième fauteuil de l'Académie Française.

Drittes Kapitel.

Die Lyrik.

Eine der auffallendsten Erscheinungen, nicht nur in der Geschichte der französischen Literatur, nein in der Geschichte des menschlichen Geistes

überhaupt ist der völlige Mangel echter Lyrik im 17. Jahrhundert in Frankreich. Nie hat die Poesie des einfach menschlichen Gefühls einen so vollkommenen Bankerott erlebt, wie in jenem Zeitraum, den die Nachgeborenen das „Große Jahrhundert“ nannten. Blättert man in den Werken jener zahllosen, unter den Namen von Dichtern die Literaturgeschichten beschwerenden Reimer, so ist man wahrhaft entsetzt über die Dürre des Herzens, die Blutlosigkeit und die Verlogenheit der „Gefühle“ jener Zeit. Jedes tiefe menschliche Empfinden, Schmerz, Freude, Liebe, Hoffnung, Trauer, all die natürlichen Regungen jeder Menschenbrust — sie scheinen, wenn man nur nach ihrer Lyrik urteilte, den Franzosen des 17. Jahrhunderts unbekannt gewesen zu sein: in dem ganzen langen Zeitraum ist nicht ein einziges Lied entstanden, das als der Ausdruck einer wahren Empfindung zu gelten hat. Diese Kehrseite des klassischen Jahrhunderts hat man sich stets vor Augen zu halten, wenn man an die Vervollkommnung der Sprache und die Werke der Bühnendichter unter Ludwig dem XIV. denkt. Wer das Lied für die zarteste und köstlichste Blüte des dichtenden Menschengeistes hält, muß das Frankreich des 17. Jahrhunderts aus den Jahrbüchern der Dichtung streichen.

Die Gründe für diese Tatsache sind nicht schwer zu finden. Das 17. Jahrhundert hat die eigentümliche Erscheinung einer Dichtkunst gezeitigt, die ihre einzige Aufgabe in der Befriedigung der künstlerischen Bedürfnisse des Hofes erblickte. Ohne die Gnade und den Beifall des Hofes keine wahre Poesie: das war die stillschweigende oder offen ausgesprochene Ansicht der Schriftsteller jener Zeit. Das predigte Boileau; das lehrte Chapelain, der Säckelmeister der königlichen Gunstbezeugungen an die Dichter; das befolgten sie alle, so da Verse machten. Schon im 16. Jahrhundert hatte diese zur Hofdichterei werdende Lyrik sich angekündigt; aber damals gab es noch nicht den Hof des literarisch-geschmacklosen Ludwigs XIV., sondern den der poesiekundigen Könige Franz I. und Heinrichs IV. Sodann war der Zusammenhang mit den guten poetischen Überlieferungen des französischen Mittelalters, namentlich im Liede, noch zu mächtig, um die Lyrik zu einer bloßen Hofbelustigung ausarten zu lassen. Clément Marot bezeichnet den Übergang von der Volkslyrik zur Hoflyrik; aber bei ihm hatte selbst die Lobhymne auf seinen König noch etwas von der altgallischen Freiheit und Zierlichkeit; sie war noch nicht verunziert durch die Flicken von altertümelnden Gewändern. Marot sprach zu Heinrich IV. noch wie Mann zu Manne, achtungsvoll wie es sich dem großen Könige gegenüber ziemte, doch zugleich mit der würdigen Vertraulichkeit, die dem Dichter zusteht. Und außerdem bewies die Lyonerin, Louise Labé, daß auch ohne die Anregung eines Hofes die wahre Poesie, selbst die künstlerisch vollendete sehr wohl gedeihen könne.

Im 17. Jahrhundert ist es mit der Möglichkeit einer Provinzliteratur vorbei. Was Geltung erlangen will, muß in Paris erscheinen und zwar unter den Augen des Hofes, geschützt durch die in Ehrfurcht ersterbende Widmung an den König, einen Prinzen oder eine Prinzessin des Hofes. Ehe nicht die Gnade des Hofes, wo möglich in der Form einer Pension, den Dichter für würdig erklärt, die Großtaten des „Roi Soleil“ zu feiern, ist er nicht vollwertig. Der König Ludwig XIV. schätzt Lafontaine gering wegen seiner sprechenden Tiere in den Fabeln, die ihm zu gemein, nicht erhaben genug dünken; noch geringer wegen seiner wenig sittenstrengen Erzählungen und Novellen: folglich erwähnt Boileau, noch der unerschrockenste und ehrlichste der Hofreimer, Lafontaines Namen nicht im Art poétique. Er hat freilich noch manches andere darin nicht erwähnt: so auch nicht die „Chanson“, obgleich er sonst von allen Gattungen der Dichtkunst spricht. Ein Lied, das nicht irgend einen „erhabenen“, hoffähigen Gegenstand besingt, das vielmehr einfach von Liebeslust und Liebesleid handelt, oder in schlichten Tönen von Gott und Natur spricht, ist für die Geschmackslehrer des 17. Jahrhunderts nicht da, leider auch nicht für dessen Dichter. Auf solche veralteten, „plebejischen“ Dinge wie Leidenschaft, Herzensempfindung, Innigkeit kommt es im Zeitalter der erhabenen Gefühle und majestätischen Worte nicht an. Hat nicht Boileau die Dichter der Notwendigkeit überhoben, poetisches Gefühl zu besitzen? hat er nicht in vier Gesängen haarklein auseinandergesetzt, durch die Befolgung welcher Regeln man ein gefeierter Dichter werden könne? hat er nicht die Verständigkeit („elle seule“!) als das höchste Endziel der Poesie hingestellt?

Nur der Vollständigkeit halber und um doch Proben von dem zu geben, was man im 17. Jahrhundert unter Lyrik verstand, müssen einige der Männer betrachtet werden, die im „großen Jahrhundert“ die Bewunderung ihrer Zeitgenossen erregt haben.

Da sehen wir im Anfang des 17. Jahrhunderts einen merkwürdigen Gesellen, den meist unter dem Namen Théophile bekannten Théophile de **Viaud** (1590—1626), der ähnlich wie Villon nur mit genauer Not dem Tode durch Henkershand entschlüpfte. Er hat zwei Bände lyrischer Gedichte verfertigt, die zu ihrer Zeit das höchste Entzücken der feinen Welt hervorriefen und die so spurlos in den Orkus der Vergessenheit versunken sind, wie sie es durch ihre innere Hohlheit vollkommen verdienen. Sie lohnen die Kenntnisnahme nur für den, der sich ein Bild machen will von dem Geschmack jener seltsam verschrobenen Welt. Ein einziges Mal, aber erst in der Verbannung, die ihm ein Band schmutzigster Sudelverse („Le parnasse satyrique“) zugezogen, fand er den Schwung zu einem männlichen Gedicht, in der Ode „An den König“, die mit der merkwürdigen Strophe beginnt:

Celui qui lance le tonnerre,
Qui gouverne les élémens
Et meut avec des tremblements
La grande masse de la terre;
Dieu qui vous mit le sceptre en main,
Qui vous le peut ôter demain,
Lui qui vous prête sa lumière,
Et qui, malgré les fleurs de lys,
Un jour fera de la poussière
De vos membres ensevelis. —

Viaud ist immerhin noch der geistvollste unter den Dichterlingen seines Jahrhunderts. Auch verdient er seines Dramas Pyrame et Thisbé wegen nicht ganz in Vergessenheit zu geraten. Es behandelt, mehr als 30 Jahre nach Shakespeare, einen Romeo und Julie ähnlichen Stoff; stümperhaft freilich, aber man hat zu bedenken, daß damals (1617) das französische nichtgeistliche Kunstdrama sich eben erst zu regen begann. Daß Viaud von seinem Zeitgenossen Shakespeare keine Ahnung gehabt haben kann, zeigt gerade Pyrame et Thisbé. Auch nicht von dem Rüpelspiel Pyramus und Thisbe im Sommernachtstraum. Wohl aber klingt manches bei Shakespeare wie eine gelungene Verspottung auf Viauds Schauerstück; doch widersetzt sich die Zeitfolge der Entstehung des Sommernachtstraumes der Vermutung, daß etwa Shakespeare etwas von Viaud gewußt. Man lese aber z. B. den 5. Akt Viauds, der aus nichts als zwei öden langen Selbstgesprächen besteht, um sich klar zu machen, welchen ungeheuren Weg das französische Drama von Viaud bis auf Corneille zurückgelegt hat, dessen Cid nur zehn Jahre nach Viauds Tode erschien! In Pyrame et Thisbé stehen die schon durch Boileau lächerlich gemachten Verse:

Ah! voici le poignard qui du sang de son maître
S'est souillé lâchement. Il en rougit, le traître!

Der echteste Vertreter aber des 17. Jahrhunderts in der Lyrik ist **Jean-Baptiste Rousseau** — beileibe nicht zu verwechseln mit Jean Jacques Rousseau! —, geboren 1670, gestorben 1741, also noch in das 18. Jahrhundert tief hineinragend, ein Zeitgenosse sowohl Boileaus wie Voltaires, aber durch seine poetische Art wesentlich ein Dichter des 17. Jahrhunderts. Das Beiwort „notre grand lyrique" war stehend für ihn im 18. Jahrhundert, trotz Voltaires entschiedenem Widerspruch, der über Rousseaus Ode A la Postérité witzelte: „Cela n'ira pas à son adresse!" Schon im 17. Jahrhundert nannte man ihn bescheiden: le Pindare français, oder zur Abwechselung: l'Orphée de la France; dafür nannte dann J.-B. Rousseau irgend einen dramatischen Dichterling den französischen Äschylus. Dergleichen gehörte zu dem kameradschaftlichen Sprachgebrauch jener Zeit.

Rousseaus Werke umfassen fünf starke Bände, es ist aber bei der größten Unbefangenheit unmöglich, auch nur eine Strophe als Beweis für eine aus dem Herzen stammende dichterische Empfindung anzuführen. Seine unzähligen Oden sind schwülstig, aus antiken Erinnerungen und

Digitized by Google

eigener Unpoesie handwerksmäßig zusammengebaut. Von Begeisterung darin keine Spur; es ist ihm ganz gleichgiltig, was er besingt, ob die Geburt von Monseigneur le Duc de Bretagne, den Tod von Monseigneur le Prince de Conti, die Schlacht bei Peterwardein oder „eine junge Wittwe"; nie hört man einen warmen Herzenston, nie rührt er oder reißt er uns hin. Auch der Form nach ist nichts Besonderes an seinen Oden und Kantaten; es sind die alten seit Ronsard und Malherbe wohlbekannten steifen, pomphaften Schablonen ohne Anmut und Schwung. Worauf er sich am meisten einbildete, das waren seine mythologischen Vergleichungen. In der Tat wimmelt es in seinen Dichtungen von Nymphen, Dryaden, Najaden, halben und ganzen Göttern: ein Verständnis seiner Werke ist heute kaum ohne mythologisches Handbuch möglich; doch alle jene altertümelnden Zierate sind, ohne Gefühl für ihre dichterische Bedeutung, rein äußerlich auf die modernen Gegenstände aufgepfropft. J.-B. Rousseau spricht nie vom Kriege, ohne daß Mars und Bellona aufmarschieren; nie vom Winde, ohne daß der Zephir, Boreas, Orithya, Aquilo, und wie all die klassischen Püsteriche heißen, ihre Aufwartung machen; bei der Liebe wird die ganze lange Namenliste der Venus mit all ihren Lieblingsinseln heruntergeleiert, — kurz, das groteske Bild des 17. Jahrhunderts: nachgeäfftes, griechisches Gewand mit Puderperrücke, wird durch keinen so abschreckend verkörpert, wie durch Jean-Baptiste Rousseau.

Als Beispiel seines Odenstils möge wenigstens der Anfang seiner einstmals gefeierten Ode auf die Geburt des Herzogs der Bretagne folgen:

Descends de la double colline,
Nymphe (Calliope?) dont le fils amoureux
Du sombre époux de Proserpine
Sut fléchir le cœur rigoureux:
Viens servir l'ardeur qui m'inspire;

Déesse, prête-moi ta lyre,
Ou celle de ce Grec vanté (Pindar)
Dont, par le superbe Alexandre,
Au milieu de Thèbes en cendre
Le séjour fut seul respecté. — —

Es folgen 13 ähnliche Strophen.

Derselbe Dichter aber, der diese erhabenen Oden geschrieben, hat es nicht verschmäht, für den Hausgebrauch seiner Freunde eine Sammlung der gemeinsten, „Epigramme" genannten Zoten zu dichten, von einer so empörenden Unflätigkeit, daß höchstens der Parnasse satyrique Viauds ihnen an die Seite zu stellen ist.

Pétrone à la ville,
Et David à la cour!

nannte ihn ein Flugblatt mit treffender Kürze, indem es auf den berüchtigten Petronius Arbiter anspielte, der unter Nero seine derbkomischen Schilderungen des Privatlebens jener Zeit schrieb. Dabei fordert die Gerechtigkeit

Digitized by Google

das Zugeständnis, daß rein stilistisch und metrisch diese „Epigramme“ noch das Talentvollste sind, was J. B. Rousseau hervorgebracht hat!

Von dem Verdacht, daß er sich dazu hergegeben habe, gegen eine Reihe angesehener Gelehrter und Schriftsteller Couplets niedrig verleumderischen Inhalts namenlos zu verbreiten, die ihm übrigens die lebenslängliche Verbannung aus Frankreich zugezogen, hat ihn die scharfsinnige, überzeugende Untersuchung durch Hans Blum in dessen „Altem Pitaval“ (Band 2) gereinigt.

Außer einer größeren Zahl erbärmlicher Theaterstücke hat Rousseau eine freie Bearbeitung der berühmten oder berüchtigten Mandragola von Macchiavelli verfaßt.

Eine persönlich wohltuendere, als Dichterin aber ebenso unbedeutende Erscheinung ist die Frau Antoinette **Deshoulières** (1637—1694). Man nannte sie „Die zehnte Muse“ oder auch „Die französische Calliope“; die Nachwelt hat dieses Urteil nicht bestätigt. Der Poesie ermangelt auch sie vollständig; dafür ist aber ihre Sprache einfacher und etwas natürlicher als die Rousseaus. Bei ihr ist es weniger die griechische Mythologie, als die Schäferlichkeit, die ihr die stehenden Bilder liefert. Ihr Dichterschifflein schwimmt auf dem seichten Gewässer zarter Schäferliebe; in fast jedem ihrer Gedichte kommt das durch Fräulein von Scudéry zu Ansehen gebrachte Wort tendre mindestens einmal vor. Alles ist bei ihr tendre: die Hämmel auf der Weide, die Kätzchen, die Hündchen usw., — denn sie hat nicht bloß Menschen, voran Louis le Grand, besungen, sondern alles, was um sie herum lief oder hüpfte. Ihre Poesien an den Kater Tata („chat de Madame la Marquise de Montgelas“), oder an die Katze Grisette, oder an das Hündchen Cochon („chien de Monsieur le Maréchal de Vivonne“) sind noch — wie soll man sagen? — das Menschlichste aus der Lyrik des 17. Jahrhunderts! Der gereimte Briefwechsel zwischen den genannten vornehmen Tierchen ist wenigstens mit einer gewissen Anmut der Sprache geschrieben, die uns über die Künstelei und Wertlosigkeit des Inhalts einen Augenblick täuschen mag.

Frau Deshoulières besaß eine große Versgewandtheit, von der sie einen glänzenden Beweis gibt in einer Reihe von vier längeren Gedichten, die nur mit den Reimen auf -aille, -eille, -ille, -ouille gemacht sind, inhaltlich so ungenießbar wie nur möglich.

Eine gewisse Unsterblichkeit ist ihr sicher durch die bekannten zwei Verse eines ihrer Gedichte:

On commence par être dupe,
On finit par être fripon, —

Digitized by Google

und für die Literaturgeschichte anziehend ist ihre leidenschaftliche Parteinahme für Corneille gegen Racine. Ein Sonnett auf Racines Phèdre, worin sie des Dichters Meisterwerk aufs ärgste verspottet, wird noch heute zuweilen angeführt; sehr witzig ist es übrigens nicht. Merkwürdig genug, daß die Frau, die in ihren eigenen Dichtungen wenn überhaupt an einen von beiden, dann weit mehr an Racine als an Corneille erinnert, mit solchem Eifer für den kraftvolleren der beiden Dramatiker eintrat.

Zwei andere Versemacher, der Abbé de Chaulieu und Lainez, gehörten einer besonderen Dichterklasse an: sie schrieben nicht für die große Lesermasse, sondern für einen kleinen Kreis gleichgesinnter Freunde und Brüder in Bacchus und Venus. Außer ihnen wäre noch La Fare zu behandeln, aber seine Bedeutungslosigkeit ist selbst mit der Nichtigkeit der beiden genannten verglichen so handgreiflich, daß seine Namennennung reichlich genügt. Alle drei haben das gemein, daß sie sich auf ihre Verse nicht sonderlich viel einbildeten; die Dichtkunst war ihnen nur dazu da, einen angenehmen Schmuck ihrer geselligen Vergnügungen oder auch Ausschweifungen zu bilden. Sie lebten in jenem Kreise heiterer Genußmenschen, die sich um die immer schöne Ninon de l'Enclos sammelte; sie hatten in den besten Häusern Zutritt und durften den vornehmsten Damen ihre gereimten Plattheiten zusenden.

Der liebenswürdige Abbé de Chaulieu (1639—1720) machte aus seinem vergnüglichen Epikurismus gar kein Hehl. Mit der gegen das Ende der Regierungszeit Ludwigs XIV. herrschenden Richtung der zur Schau getragenen Tugendhaftigkeit fand er sich leicht ab; so in der Dichtung Les trois façons de penser sur la mort: nämlich vom Standpunkt des Christentums, des reinen Deismus, oder was Chaulieu dafür ausgab, und des Epikur und Lukrez.

Chaulieu ist als der einzige von allen jenen Dichterlingen hervorzuheben, der die Freude an der Natur nicht erheuchelt, sondern in vergleichsweise recht warmen Tönen besungen hat. Sein Gedicht Louanges de la vie champêtre ist nicht, wie die meisten ähnlichen erkünstelten Lobgesänge jener Zeit auf Ceres, Pomona, und ähnliche Gottheiten, in einem zierlichen Salon zu Paris, sondern in einem echten Landhause entstanden.

Indessen die meisten Gedichte Chaulieus sind auch nur an Prinzessinnen, Herzoginnen und Gräfinnen gerichtete Gesellschaftsscherze, ohne irgendwelchen andern als sittengeschichtlichen Wert. Sie sind sogar überwiegend ohne allen Witz, und man begreift heute nicht recht, was eigentlich jene anmutigen und geistvollen Damen an solchen Verseleien auf die Dauer für ein Vergnügen haben finden können. Friedrich der Große

Digitized by Google

hat eine Auswahl von Gedichten Chaulieus herauszugeben für gut befunden.

Vom Ende des 16. Jahrhunderts bis tief in das 18. Jahrhundert hinein, ja eigentlich bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts, müßte unter der Überschrift „Französische Lyrik“ in einer strengen Geschichte der Weltliteratur ein kurzes „fehlt“ stehen. Boileau hat in einer seiner Episteln an den König gerufen:

Un Auguste aisément peut faire des Virgiles;

— mag sein: Virgile, aber noch keinem Augustus ist es je gelungen, einen lyrischen Dichter zu „machen“, am wenigsten dem Augustus Ludwig XIV. Es ist nicht der geringste unter den Ruhmestiteln Molières, die Unnatürlichkeit und Ziererei der sich für lyrische Dichtungen ausgebenden Reimereien seiner Zeit als solche allein unter allen namhaften Zeitgenossen erkannt zu haben. Man lese die herrliche vorletzte Szene im ersten Akt des Misanthrope, wo er frohlockend das frische Volkslied der gespreizten Kunstlyrik entgegenhält. Seinen Alceste läßt er eines jener Sonette, in denen nicht ein Funken echter Poesie glüht, kritisch zerzupfen und dann sagen:

Ce style figuré, dont on fait vanité,
Sort du bon caractère et de la vérité.
Ce n'est que jeu de mots, qu'affectation pure,
Et ce n'est point ainsi que parle la nature.
Le méchant goût du siècle en cela me fait peur:
Nos pères, tout grossiers, l'avaient beaucoup meilleur;
Et je prise bien moins tout ce que l'on admire,
Qu'une vieille chanson que je m'en vais vous dire: —

und nun folgt das reizende, noch heute ewig frische und junge Liedchen unbekannten Ursprungs, wahrscheinlich von Molière selber, das Beste, was wir an Lyrik aus dem 17. Jahrhundert besitzen:

Si le roi m'avait donné
Paris sa grand' ville
Et qu'il me fallût quitter
L'amour de ma mie,

Je dirais au roi Henri:
Reprenez votre Paris,
J'aime mieux ma mie, ô gué!
J'aime mieux ma mie.

Dann fährt Alceste fort:

La rime n'est pas riche et le style en est vieux,
Mais ne voyez-vous pas que cela vaut bien mieux
Que ces colifichets dont le bon sens murmure,
Et que la passion parle là toute pure?

Man muß Molière schon wegen dieser wie keine andere zutreffenden Kritik liebgewinnen. Seine „lyrischen“ Zeitgenossen mögen über den geschmacklosen Komödianten, der den Kritiker spielen wollte, höhnisch

Digitized by Google

gelacht, Boileau wird selbstbewußt gelächelt haben; — heute nach 200 Jahren gilt Molières Urteil noch in seiner ganzen Wahrhaftigkeit, während alle Reimer seiner Zeit dem ewigen Vergessen anheimgefallen sind.

Viertes Kapitel.

Die Prosa.

Pascal. — Larochefoucauld. — La Bruyère.

René **Descartes** (Cartesius) (1596—1650) führte durch sein Hauptwerk Discours de la Méthode (1637) den tötlichen Streich gegen die scholastische Philosophie des Mittelalters, die ihre lähmende Wirkung bis tief in das 17. Jahrhundert erstreckt hatte. Schon der nach damaliger Autorensitte weitläufige Nebentitel: „pour bien conduire la raison et chercher la vérité dans les sciences“ deutet an, daß es Descartes, wie nachmals Kant, vor allem darauf ankam, einen unerschütterlichen Ausgangspunkt für seine weiteren Forschungen zu finden. Daß er diese Grundlage alles wissenschaftlichen Erkennens in dem Satze Cogito, ergo sum (Je pense, donc je suis) gefunden, ist bekannt. Für die Geschichte der Literatur ist Cartesius von Bedeutung durch die Tatsache, daß er sein Hauptwerk in französischer Sprache geschrieben hat, in einem sehr klaren, eindringlichen Stil, der auf lange Zeit hinaus das Vorbild des philosophischen Stils in Frankreich geblieben ist.

Descartes' Schüler Nicole Malebranche (1631—1715) setzte in der Schrift De la recherche de la vérité (1673) des Meisters Werk fort.

Nicht so sehr wegen seiner grundlegenden Bedeutung für die Philosophie und als mutiger Vorkämpfer des „Jansenismus“ gegen die Jesuiten, sondern als einer der glänzendsten Prosaschriftsteller Frankreichs ist Blaise **Pascal** (1623—1662) in diesem Buche zu betrachten. Er ist mit 39 Jahren gestorben, nachdem er jahrelang an den üblen Folgen seiner außergewöhnlichen geistigen Frühreife körperlich gelitten. Mit zwölf Jahren lernt er ohne jeden Unterricht und ohne Lehrbuch Mathematik, d. h. er findet die wichtigsten mathematischen Sätze und Beweise durch eigene Gedankentätigkeit. Mit sechzehn Jahren veröffentlicht er eine Schrift über Kegelschnitte; neunzehnjährig baut er eine Rechenmaschine und mit dreiunddreißig Jahren schreibt er sein berühmtes Buch gegen die Jesuiten: die Lettres Provinciales (1656). — Schon eine Jugendarbeit: Discours sur les passions de l'amour zeigt Pascal als den Meister des warmen und zugleich künstlerischen Prosastils, verrät aber noch nicht viel von der unerbittlichen Gedankenschärfe seines Hauptwerkes. Zu diesem

Digitized by Google



Pascal.

wurde er angeregt durch seine innige Verbindung mit den Jansenisten, in deren Hauptquartier, dem Kloster von **Port Royal** bei Versailles, er seit 1655 gelebt hatte. Schon ein Jahr nachdem er Port Royal als eine Zufluchtstätte gewählt, erschienen die Lettres Provinciales mit dem Nebentitel: Lettres écrites par Louis de Montalte à un Provincial de ses amis et aux révérends Pères **Jésuites** sur la **morale** et la **politique** de ces pères. Sie sind das Beste, was der Jansenismus und das Port Royal, diese Hochburg der Bekämpfung des Jesuitismus,

Digitized by Google

je hervorgebracht. Fest auf dem Boden der strengsten christlichen Sittenlehre stehend, geißelt dieses noch heute nicht im mindesten veraltete Werk die dehnbare Sittenlehre der Jesuiten, wie sie von den Schriftstellern des Ordens mit aller nur erdenklichen Klügelei ausgebildet wurde. Eine glänzendere Satire ward selten in Frankreich geschrieben. Alle Hilfsmittel des Stils: beißender Witz bis zur Bosheit, knappste Sprache, durchsichtige Beweisführung, die oft Lessings beste Art vorweg nimmt, aber auch ein warmer Ton sittlicher Empörung, — sie haben die Lettres Provinciales für alle Zeiten zu einem der klassischen Meisterwerke französischer Literatur gestempelt. Nie zuvor hatte man in Fragen überwiegend theologischen Inhalts eine so menschenverständliche Sprache vernommen. Dabei ist alles dramatisch bewegt, Beweis folgt blitzschnell auf Beweis; der Gegner kommt gar nicht zur Besinnung, so dicht und so vernichtend fallen Pascals Streiche. Die Form der Briefe nähert sich dem Gespräch in einer Komödie und benimmt ihnen dadurch jene Trockenheit, die sittenphilosophischen Untersuchungen so leicht anhaftet. Boileau, der sich auf dergleichen gut verstand, war entzückt von der Reinheit der Sprache und der Künstlerschaft im Stil der Lettres Provinciales, und Frau von Sévigné, die berühmte Briefschreiberin des 17. Jahrhunderts, las mit Entzücken Pascals Briefe gegen die Jesuiten.

Pascals zweites Hauptwerk, die Pensées, rührt in der Zusammenstellung, in der wir es besitzen, nicht von ihm her: man fand nach seinem Tode eine Menge kleiner Papierstreifen mit Aufzeichnungen zu einer größeren Arbeit, und ein Kreis von Freunden gab diese abgerissenen Sätze unter dem Titel Pensées heraus, nicht ohne dabei viele der schneidigsten Stellen zu streichen oder abzustumpfen. Erst in neuerer Zeit (1844) wurde eine Ausgabe nach der noch vorhandenen Handschrift Pascals von Faugère veranstaltet. Die Pensées richten sich gegen die Klasse von Menschen, die Pascal gleich den Jesuiten bekämpfen zu müssen glaubte: die Atheisten. Er, der als die drei Hauptforderungen an jeden vernünftigen Menschen bezeichnete: daß er Mathematiker, Zweifler und gläubiger Christ zugleich sein müsse, und der dabei doch einen gewissen Grad von Atheismus als Durchgangsstufe von jedem Menschen geradezu forderte, war der erbitterte Feind des beim Atheismus hartnäckig verharrenden Zweiflers. Die Pensées haben, nach der Natur ihrer Entstehung, nicht annähernd den stilistischen Schwung der Lettres Provinciales; sie sind eben flüchtig hingeworfene Gedanken, Rohstoff zu einem Buche, nicht selber ein Buch: Bruchstücke einer großen Schrift zur Verteidigung des Christentums. Sie sind 1669, sieben Jahre nach Pascals Tode, zuerst verstümmelt erschienen.

Als Sprachproben seien einige Stellen aus dem Abschnitt der „Pensées": Sur la morale gewählt:

Comme la mode fait l'agrément, aussi fait-elle la justice.

On ne fait presqne rien de juste ou d'injuste qui ne change de qualité en changeant de climat. Trois degrés d'élévation du pôle renversent toute la jurisprudence. Un méridien décide de la vérité. Les lois fondamentales changent. Le droit a ses époques. Plaisante justice qu'une rivière ou une montagne borne! Vérité an deçà des Pyrénées, erreur au delà.

Il n'y a qu'un point indivisible qui soit le véritable lieu de voir les tableaux; les autres sont trop près, trop loin, trop haut, trop bas. La perspective l'assigne dans l'art de la peinture; mais dans la vérité et dans la morale, qni l'assignera?

Ceux qui sont dans le dérèglement disent à ceux qni sont dans l'ordre qne ce sont eux qui s'éloignent de la nature, et ils croient la suivre. Comme ceux qui sont dans un vaisseau croient que ceux qui sont au bord s'éloignent. Le langage est pareil de tous côtes. Il faut avoir un point fixe pour en juger. Le port règle ceux qui sont dans un vaisseau; mais où trouverons-nons ce point dans la morale?

Il est jnste qne ce qui est juste soit suivi. Il est nécessaire qne ce qui est le plus fort soit suivi.

La justice sans la force est impnissante; la puissance sans la justice est tyrannique.

La jnstice sans la force est contredite, parce qn'il y a toujonrs des méchants; la force sans la justice est accusée. Il faut dont mettre ensemble la justice et la force, et pour cela faire que ce qui est juste soit fort, et que ce qui est fort soit juste.

La justice est sujette à disputes: la force est très reconnaissable, et sans dispute. Ainsi on n'a qu'à donner la force à la justice. Ne pouvant faire qne ce qui est juste fût fort, on a fait que ce qui est fort fût juste.

Il est dangereux de dire au peuple qne les lois ne sont pas justes, car il n'obéit qu'à cause qn'il les croit justes. C'est pourqnoi il lui faut dire en même temps qu'il y fant obéir parce qu'elles sont lois, comme il faut obéir aux snpérieurs, non parce qu'ils sont justes, mais parce qn'ils sont supérieurs. Par là toute sédition est prévenue, si on peut faire entendre cela. Voilà tout ce que c'est proprement que la définition de la justice.

L'art de bouleverser les Etats est d'ébranler les contumes établies en sondant jusque dans leur source, pour y faire remarqner le défaut d'autorité et de justice. Il faut, dit-on, recourir aux lois fondamentales et primitives de l'état qu'une coutume injuste a abolies. C'est un jeu sûr pour tout perdre. Rien ne sera juste à cette balance. Cependant le peuple prête l'oreille à ces disconrs. Il secoue le joug dès qu'il le connaît, et les grands en profitent à sa ruine, et à celle de ces curieux examinateurs de ces coutumes reçues; mais par un défaut contraire, les hommes croient ponvoir faire avec justice tout ce qui n'est pas sans exemple.

Jamais on ne fait le mal si pleinement et si gaiement que quand on le fait par un faux principe de conscience.

Der Herzog François de La **Rochefoucauld** (1613—1680) ist vorzugsweise bekannt durch seine gleich Pascals Pensées in kurzen, abgerissenen Sätzen vorgetragenen Maximes, mit dem vollen Titel: Réflexions et Sentences ou Maximes morales. Sie erschienen 1665, und ihre Form hat wahrscheinlich den Herausgeber der Pensées von Pascal beeinflußt. Der Herzog hatte sich leidenschaftlich an den Kämpfen der Fronde gegen Mazarin beteiligt, aber mehr als sonst einer der „Frondeurs“ herbe Enttäuschungen und schnöden Undank gerade von denen geerntet, für die er sich aufgeopfert hatte, so von der Königin Anna selber. Der ganzen Bitterkeit gekränkten Stolzes und eines verkannten Herzens hat er in seinen Maximes Ausdruck gegeben; und so hart auch die meisten dieser kurzen Aussprüche klingen, wir haben sie als wahrempfundene Ergebnisse langer weltmännischer Beobachtung anzusehen. In einem der zahlreichen Damenkreise, die neben den drei ersten Hôtels der Precieusen sich behaupteten, bei der Frau von Sablé, war es Mode, sich mit geistreichen, scharf zugespitzten Sprüchen der Weisheit die Zeit zu vertreiben. Der zu Hause mühsam ausgeklügelte Gedanke wurde am Abend unter dem Beifall der anwesenden Schöngeister zum Besten gegeben. Der Herzog de La Rochefoucauld war ein regelmäßiger Gast im Hôtel der Frau von Sablé, und so hat er wohl dort zuerst die Anregung für die Form seines Werkes empfangen.

Es umfaßt 528 Maximen, an deren stilistischer Glättung der Herzog fünfzehn Jahre lang gearbeitet hat. Jede der vier späteren während seines Lebens erschienenen Auflagen weist erhebliche Verbesserungen gegen die vorhergehende auf, namentlich in der Knappheit des Ausdrucks und in der Schärfe des Gedankens. Die Maximes versuchen fast durchgängig den Nachweis, daß die Haupttriebfeder der menschlichen Handlungen, der guten nicht minder als der schlechten, in der Selbstsucht liege. Liebe, Freundschaft, Großmut, Bescheidenheit, Keuschheit — alles Selbstsucht. Zuweilen fügt Rochefoucauld wohl ein milderndes presque oder la plupart oder peu hinzu; indessen die meisten der Maximen drücken sich mit erbarmungsloser Entschiedenheit aus und verschmähen jede Abschwächung. Zweifellos verdanken manche der schlimmsten Aussprüche ihre Entstehung einem starken Hange zum verblüffenden Paradoxon; es ist undenkbar, daß ein Mann wie der Herzog, der auf seinem Lebenswege, trotz den politischen Enttäuschungen, viel Liebe erfahren, der in dem menschlich schönen Verhältnis zur Frau von La Fayette gelebt, anders als in zufälliger Laune die abscheulichen Worte hat schreiben können: Il y a peu d'honnêtes femmes qui ne soient lasses de leur métier. So ließen sich noch zahlreiche andere Aussprüche anführen, die sicher nur aus Widerspruchsluft, aus Freude an der überraschenden Wunderlichkeit



La Rochefoucauld.

aufs Papier geworfen sind. Jedenfalls sind seine „Maximen“ nicht als Maßstab für den persönlichen Charakter des Herzogs zu benutzen. In seiner mit großer Offenherzigkeit geschriebenen Selbstschilderung — dergleichen Portraits gehörten auch zum Sport der damaligen schöngeistigen Kreise — sagt der Herzog u. a. von sich: J'aime mes amis, et je les aime d'une façon que je ne balancerais pas un moment à sacrifier mes intérêts aux leurs. Was ihn nicht gehindert hat, zu schreiben:

Generated by Google

Nous avons tous assez de force pour supporter les maux d'autrui, und gar: Dans l' adversité de nos meilleurs amis, nous trouvons toujours quelque chose qui ne nous déplaît pas.

Der Haupteinwand, oder der einzige gegen die „Maximen" ist der, daß sie in einer verallgemeinernden Form Ergebnisse von Beobachtungen aussprechen, die viel zu einseitig sind, um nicht einseitige Wahrheiten zu Tage zu fördern. Setzt man aber zu jedem der Sätze ein „meistens" oder „zuweilen", so gewinnen selbst die härtesten Aussprüche an Überzeugungskraft, während sie in der ihnen jetzt eigenen Form fortwährend zum Widerspruch herausfordern. Man merkt ihnen deutlich an, daß sie aus vorübergehenden Mißstimmungen entstanden sind, wenngleich der Grundzug in den Anschauungen Rochefoucaulds wohl dem seiner Maximes entsprach.

Rochefoucauld ist der Begründer des besonderen französischen Esprit und zugleich einer seiner glänzendsten Vertreter. Dieser Esprit besteht nicht so sehr in der Tiefe des Gedankens, als in seiner überraschenden Form, und gerade in dieser Form ist Rochefoucauld ein Meister. Auf seinen innersten Kern untersucht, erweist sich der Gedanke selbst vielleicht manchmal als eine Abgedroschenheit; tut nichts, das Wie entschädigt für das Was.

Das Buch erregte gleich beim ersten Erscheinen großes Aufsehen; alle Welt leugnete die Wahrheit der Aussprüche für die eigene Person, ließ sie aber für den Nebenmenschen gern gelten. Heute erhitzt sich schwerlich jemand über die einfache Tatsache, daß der Eigennutz allerdings eine Hauptrolle im Leben spielt; aber noch immer erfreut sich die gebildete Welt an der hinreißend schönen Form des Buches, ohne sich mehr als nötig über die längst in den allgemeinen Gedankenkreis übergegangenen Aufrichtigkeiten des Verfassers zu ärgern.

Die Auswahl von Proben ist bei den Maximes sehr leicht; nur wird man versucht, ihrer zu viele anzuführen, da unter den 528 Aussprüchen wenige sind, die nicht durch ihre Form blenden. Nachstehend nur einige der berühmtesten:

Quelques découvertes que l'on ait faites dans le pays de l'amour-propre, il y reste encore bien des terres inconnues. —

La philosophie triomphe aisément des maux passés et des maux à venir; mais les maux présents triomphent d'elle. —

L'intérêt parle toutes sortes de langues, et joue toutes sortes de personnages, même celui du désintéressé. —

On n'est jamais si heureux ni si malheureux qu'on se l'imagine. —

Si on juge l'amour par la plupart de ses effets, il ressemble plus à la haine qu'à l'amitié. —

L'amitié la plus désintéressée n'est qu'un commerce où notre amour-propre se propose toujours quelque chose à gagner. —

Comment prétendons-nous qu'un autre garde notre secret, si nous ne pouvons le garder nous-mêmes? —

Les vieillards aiment à donner de bons préceptes, pour se consoler de n'être plus en état de donner de mauvais exemples. —

On ne donne rien si libéralement que ses conseils. —

In der ersten Auflage lautete dieser Satz: Il n'y a point de plaisir que l'on fasse plus volontiers à un ami que de lui donner conseil. Man beachte die zweckmäßige Verkürzung des Ausdrucks in der späteren Fassung.

Il y a de bons mariages, mais il n'y en a point de délicieux. —

Nous sommes si accoutumés à nous déguiser aux autres, qu'à la fin nous nous déguisons à nous-mêmes. —

On fait souvent du bien pour pouvoir impunément faire du mal. —

On aime mieux dire du mal de soi-même que de n'en point parler. —

Les hommes ne vivraient pas longtemps en société, s'ils n'étaient les dupes les uns des autres. —

Quand les vices nous quittent, nous nous flattons de la créance que c'est nous qui les quittons. —

L'hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu. —

La magnanimité méprise tout pour avoir tout. —

Nous n'avouons de petits défauts que pour persuader que nous n'en avons pas de grands. —

Nous ne trouvons guère de gens de bon sens que ceux qui sont de notre avis. —

Il y a de certaines larmes qui nous trompent souvent nous-mêmes, après avoir trompé les autres. —

Peu de gens savent être vieux. —

De toutes les passions violentes, celle qui sied le moins mal aux femmes, c'est l'amour.

Außer den Maximes besitzen wir von Rochefoucauld noch geschichtliche Denkwürdigkeiten: Mémoires sur la Régence d'Anne d'Autriche, die, auf tiefer Sach- und Personenkenntnis beruhend, eine wertvolle Ergänzung zu den Denkwürdigkeiten des Kardinals von Retz (1613 bis 1679) über denselben Zeitraum bilden.

Von Jean de **La Bruyères** persönlichen Geschicken wissen wir nicht viel mehr, als daß er wahrscheinlich im Jahre 1645 geboren und sicher im Jahre 1696 in Versailles als Erzieher eines jungen Prinzen Condé gestorben ist. Er, der große Menschenbeobachter, schritt selbst unbeachtet durchs Leben. Bei wenigen Schriftstellern ist diese Unkenntnis seiner persönlichen Erlebnisse so sehr zu beklagen wie bei La Bruyère, da viele Stellen seines Werkes offenbar der Ausdruck persönlicher Erfahrungen sind. Einen Mann, der die berühmte Stelle über das fürchterliche Los der französischen Bauern unter Ludwig XIV. als dessen Zeitgenosse

schreiben konnte, möchte man gerne näher kennen. Hier stehe sie (aus dem Abschnitt De l'Homme):

L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles répandus par la campagne, noirs, livides, et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible: ils ont comme une voix articulée, et quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine; et en effet ils sont des hommes; ils se retirent la nuit dans des tanières où ils vivent de pain noir, d'eau et de racines; ils épargnent aux autres hommes la peine de semer, de labourer et de recueillir pour vivre, et méritent ainsi de ne pas manquer de ce pain qu'ils ont semé.

In der Glanzzeit Ludwigs XIV., als die Hofdichter einstimmig waren in Jubelchören auf das unbeschreibliche Glück, Untertan des Sonnenkönigs zu sein, nimmt sich solch ein vereinzelter Weheruf sehr merkwürdig aus. La Bruyère ist fast der einzige, der für solche Dinge ein Auge gehabt, während die französischen Schriftsteller, die sich überhaupt um die Welt außerhalb des Hofkreises bekümmerten, das Land nur mit idyllischen Schäfern und Schäferinnen bevölkert sahen.

La Bruyères alleinige literarische Hinterlassenschaft sind seine Caractères, ou les mœurs de ce siècle, zuerst erschienen im Jahre 1688. Es wird erzählt, der Verfasser habe keinen Verleger für sein Buch finden können und habe die Handschrift der Tochter eines befreundeten Buchhändlers geschenkt, die damit ein Vermögen erworben. Das Werk ist nach dem Muster der „Charaktere" des Theophrastus (4. Jahrhundert v. Chr.) geschrieben, die in einer Übersetzung La Bruyères den Anhang zu seinen eignen Charakterschilderungen bilden. In der letzten Fassung enthält es 1119 Charaktere, hinter denen allen man seiner Zeit Personen der höheren Gesellschaft suchte und gefunden zu haben glaubte. Diese Neugier nach den lebendigen Vorbildern La Bruyères hat zuerst zu der großen Beliebtheit des Buches beigetragen. Heute, wo jede persönliche Anteilnahme verschwunden, sind das Wertvollste die zahlreichen eingestreuten Betrachtungen in der Art der Maximes La Rochefoucaulds.

La Bruyères Stil ist fast ebenso glänzend wie der seines großen Zeitgenossen; nur vermeidet er die allzuscharfe Zuspitzung zum Paradoxon. Er ist vielseitiger als La Rochefoucauld in der Wahl der Gegenstände wie in der Art seiner Beobachtung. Sein Blick ist weniger als La Rochefoucaulds durch eine vorgefaßte Meinung befangen, und darum sind seine aus den Charakterschilderungen abgeleiteten Erfahrungssätze reicher. La Bruyère blendet weniger als La Rochefoucauld, aber die ihm verdankte psychologische Belehrung ist nachhaltiger.

Digitized by Google

Nachstehend eine Anzahl der geistvollsten Aussprüche in den Caractères:

Tout est dit et on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui penseut. —

Entre toutes les expressions qui peuveut rendre une seule de nos pensées, il n'y en a qu'une qui soit la bonne. —

Un dévot est celui qui sous nn roi athée serait athée. —

Il y a des misères sur la terre qui saisissent le cœur. Il manque à quelques-uns jusqu'aux aliments; il redoutent l'hiver, ils appréheudeut de vivre. L'on mange ailleurs des fruits précoces; l'on force la terre et les saisous pour fournir à sa délicatesse; de simple bourgeois, seulemeut parce qu'ils sout riches, ont eu l'audace d'avaler eu un seul morceau la nourriture de cent familles. —

Il y a de certaines choses dout la médiocrité est iusupportable: la poésie, la musique, la peinture, le discours public. —

D'où vient que l'on rit si librement au théâtre, et que l'on a houte d'y pleurer? —

Un homme ué chrétieu et français se trouve contraint dans la satire: *les grands sujets lui sout défendus*; il les entame quelquefois, et se détourne eusuite sur de petites choses, qu'il relève par la beauté de son génie et de sou style. — (Dies geht offenbar auf Boileau).

Persoune presque ue s'avise de lui-même du mérite d'un autre. Les hommes sont trop occupés d'eux-mêmes, pour avoir le loisir de péuétrer ou de discerner les autres: de là vient qu'avec un grand mérite, et une plus grande modestie, l'on peut être longtemps ignoré. —

S'il est heureux d'avoir de la uaissance, il ue l'est pas moins d'être tel qu'ou ne s'informe plus si vous eu avez. —

Les hommes et les femmes conviennent rarement sur le mérite d'une femme; leurs iutérêts sout trop différents. Les femmes ue se plaiseut poiut les uues aux autres par les mêmes agréments qu'elles plaiseut aux hommes; mille manières qui allumeut dans ceux-ci les graudes passions, forment entre elles l'aversiou et l'antipathie. —

Il faut juger des femmes depuis la chaussure jusqu'à la coiffure exclusivemeut à peu près comme on mesure le poisson, entre queue et tête. —

Un beau visage est le plus beau de tous les spectacles; et l'harmouie la plus douce est le sou de la voix de celle que l'on aime. —

Les femmes s'attacheut aux hommes par les faveurs qu'elles leur accordent: les hommes guérissent par ces mêmes faveurs. —

Uue femme oublie d'un homme qu'elle n'aime plus, jusqu'aux faveurs qu'il a reçues d'elle. —

Les femmes sont extrêmes: elles sont meilleures ou pires que les hommes. —

La plupart des femmes no'ut guère de principes; elles se conduiseut par le cœur, et dépeudeut pour les mœurs de ceux qu'elles aimeut. —

Il y a peu de femmes si parfaites, qu'elles empêchent un mari de se repentir, au moins une fois le jour, d'avoir une femme, ou de trouver heureux celui qui n'eu a point. —

Ne pourrait-ou point découvrir l'art de se faire aimer de sa femme? —

L'amour commence par l'amour; et l'on ne saurait passer de la plus forte amitié qu'à un amour faible. —

Être avec les gens qu'on aime, cela suffit: rêver, leur parler, ne leur parler point, penser à eux, penser à des choses plus indifférentes, mais auprès d'eux, tout est égal. —

C'est faiblesse que d'aimer; c'est souvent une autre faiblesse que de guérir. —

Il faut rire avant que d'être heureux, de peur de mourir sans avoir ri. —

Ce qu'une marâtre aime le moins de tout ce qui est au monde, ce sont les enfants de son mari. Plus elle est folle de son mari, plus elle est marâtre. —

Die übrigen philosophischen und geschichtlichen Prosaiker des 17. Jahrhunderts gestatten eine kürzere Behandlung; ihr bleibender Wert für die schöne Literatur ist, mit einer Ausnahme (Frau von Sévigné), vergleichweise untergeordnet.

Pierre **Bayle** (1648—1706) ist zu nennen als der Verfasser des Dictionnaire historique et critique (in fünf starken Foliobänden in den Jahren 1695—1697 erschienen, zuerst in Rotterdam, später auch in Paris), eines Vorläufers der Encyclopédie des 18. Jahrhunderts. Das Wissen und die Arbeitskraft Bayles waren erstaunlich; sein Dictionnaire ist noch heute als Nachschlagewerk für die Kultur- und Literaturgeschichte des 17. Jahrhunderts von erheblicher Wichtigkeit. Sein zweimaliger Religionswechsel — er war geborner Protestant, wurde Katholik, nach kurzer Zeit wieder Protestant — zeugt für seine religiöse Zweifelsucht, die sich auch im Dictionnaire nirgend verleugnet.

Bénigne **Bossuet,** der Bischof von Meaux (1627—1704) wurde für die rednerische Prosa von Bedeutung durch den Schwung seiner Sprache, verbunden mit ungemeiner Klarheit. Einige seiner Predigten gehören sprachlich zum Besten, was die Prosa des 17. Jahrhunderts hervorgebracht hat, so namentlich die Sur la Providence und Sur la Mort. Von seinen Trauerpredigten, Oraisons funèbres, gehalten in den Jahren 1669—1687, sind die berühmtesten: die auf den Tod der französischen Prinzessin Henriette, Königin von England, der Herzogin Henriette von Orleans und des Prinzen Louis von Condé.

In seinen zahlreichen theologischen Schriften vertrat Bossuet den Standpunkt der starrsten Rechtgläubigkeit, die bei ihm bis zur Glaubenswut ging. Seine Schrift gegen die Theater: Maximes sur la comédie und sein Discours sur l'Histoire universelle sind, trotz großen stilistischen Schönheiten, wegen ihrer blinden Einseitigkeit kaum noch lesbar.

Man zählt Bossuet in Frankreich zu den Klassikern und zwingt die jungen Franzosen seine Prunkreden zu bewundern, wie man ja in

allen Ländern die männliche Jugend der höheren Schulen zum Lesen und zur Bewunderung Ciceros zwingt. Indessen solcher Zwang macht für niemand aus einem Schönredner einen großen Schriftsteller, aus einem Phrasendrechsler einen Klassiker. Als selbständiger Denker ist Bossuet wertlos, und wenn er dennoch eine gewisse Wirkung erzeugt, so kommt das größere Verdienst der Sprache zu, die für ihn dachte.

Nicht unerwähnt sei, daß Bossuet einer der Hauptveranlasser zum Widerruf des Nanter Edikts gewesen.

Neben Bossuet, aber ihm an hinreißender Beredsamkeit selten gleichkommend, sind zu erwähnen die Kanzelredner Bourdaloue (1632—1704) Fléchier (1632—1710) und Massillon (1663—1742).

Wenn sodann noch der hundertjährige Fontenelle (1657—1757) mit seinem wenig tiefen philosophischen Hauptwerk Entretiens sur la pluralité des mondes (1686), und St. Evremond (1613—1703) als der philosophische Gast des Hôtels Rambouillet erwähnt werden, so geschieht dadurch mehr der Vollständigkeit als bleibenden literarischen Verdiensten Genüge.

Die Denkwürdigkeiten des Herzogs Louis von **Saint-Simon** (1675—1755) wurden zuerst im Jahre 1829 unvollständig veröffentlicht; sie umfassen den Zeitraum von 1694—1726 und füllen viele dicke Bände. Die Art ihrer Niederschrift, am Abend jedes Tages in Tagebuchblättern, und die scharfe Beobachtungsgabe des Herzogs verleihen diesen Aufzeichnungen einen ebenso hohen Wert als geschichtlichem wie als sittenschilderndem Werk. Da der Herzog die Veröffentlichung während seines Lebens ausgeschlossen hatte, ließ er sich durch keine äußerliche Rücksichten irgendwie beeinflussen, so daß wir in seinen Denkwürdigkeiten, wenn auch zum großen Teil von persönlicher Eitelkeit eingegeben, unbestreitbar das glaubwürdigste Werk über die Geschichte jener Zeit besitzen. Der Stil ist nicht immer genügend gefeilt, dagegen von einer seltenen Lebendigkeit und Selbständigkeit.

Am Schluß dieses Kapitels, zur stärkeren Hervorhebung ihres Wertes, sei die Marquise de **Sévigné** (1626—1696) genannt als die glänzendste Vertreterin des leichten Briefstils. Die Briefe an ihre Tochter Françoise de Grignan, geschrieben in den Jahren 1671—1696, waren nicht, wie die Jean de Balzacs, für die Öffentlichkeit bestimmt, enthalten deshalb auch nichts von dessen inhaltloser Gespreiztheit. Sie sind in fliegender Hast, „la bride sur le cou“ sagte Frau von Sévigné selbst von ihnen, niedergeschrieben; aber dennoch, oder vielleicht gerade deshalb von einer bezaubernden Anmut, und trotz dem verschwundenen Anteil

den darin besprochenen Persönlichkeiten bieten sie noch heut ein außergewöhnlich anregendes Lesevergnügen. Der Einblick in das Innenleben des Hofes und Adels im 17. Jahrhundert wird uns schwerlich anderswo so frisch und so unmittelbar gegeben wie in jenen Briefen. Es gehört mit zu den vielen Sünden des Schulschlendrians, daß man sich in Deutschland dieses ausgezeichnete Werk, gerade für die höheren Mädchenschulen, entgehen läßt und die Kinder mit Büchern quält, die sie langweilen und ihnen die spätere Beschäftigung mit guter französischer Literatur für alle Zeit abgewöhnen. Aus den Briefen der Marquise von Sévigné lernt man besser Französisch lesen, schreiben, sprechen, als aus hundert Bänden wie Voltaires Charles Douze.

Eine Probe des unvergleichlichen Stils der Briefmarquise ist unerläßlich —:

A M. de Coulanges.

A Paris, lundi 15 décembre 1670.

Je m'en vais vous mander la chose la plus étonnante, la plus surprenante, la plus merveilleuse, la plns miraculeuse, la plus triomphante, la plus étourdissante, la plus inouïe, la plus singulière, la plus extraordinaire, la plus incroyable, la plus imprévue, la plus grande, la plus petite, la plus rare, la plus commune, la plus éclatante, la plns secrète jusqu'à aujourd'hui, la plus brillante, la plus digne d'envie; enfin une chose dont on ne tronve qu'un exemple dans les siècles passés; encore cet exemple n'est-il pas juste; une chose que nous ne saurions croire à Paris, comment la pourrait-on croire à Lyon? Une chose qui fait crier miséricorde à tout le monde; une chose qui comble de joie Mme de Rohan et Mme d'Hauterive; une chose enfin qui se fera dimanche, où cenx qui la verront croiront avoir la *berlue;* une chose qui se fera dimanche, et qui ne sera pas faite lundi. Je ne puis me résoudre à la dire, devinez-la: je vous le donnc en trois; *jetez-vous votre langue aux chiens?*

Hé bien! il faut donc vous la dire: M. de Lauzun épouse, dimanche, au Lonvre, devinez qui? Je vous le donne en qnatre, je vous le donne en dix, je vous le donne en cent. Madame de Coulanges dit: Voilà qui est bien difficile à deviner! C'est Madame de La Vallière. — Point du tout, madame. — C'est donc Mademoiselle de Retz? Point du tout, vous êtes bien provinciale! — Ah, vraiment, nous sommes bien bêtes, dites-vous: c'est Mademoiselle Colbert. — Encore moins. — C'est assurément Mademoiselle de Créqni. — Vous n'y êtes pas. Il faut donc à la fin vous dire: il épouse, dimanche, au Louvre, avec la permission du roi, mademoiselle . . . mademoiselle de . . . mademoiselle, devinez le nom; il épouse Mademoiselle, ma foi! par ma foi! ma foi jurée! MADEMOISELLE, la grande Mademoiselle, Mademoiselle, fille de feu MONSIEUR, Mademoiselle, petite-fille de Henri IV; mademoiselle d'Eu, mademoiselle de Dombes, mademoiselle de Montpensier, mademoiselle d'Orléans; Mademoiselle, cousine germaine du roi; Mademoiselle destinée au trône; Mademoiselle, le seul parti de France qui fût digne de MONSIEUR.

Voilà un beau sujet de discourir. Si vons criez, si vons êtes hors de vous-même, si vous dites que nous avons menti, que cela est faux,

qu'on se moque de vous, que voilà une belle raillerie, que cela est bien fade à imaginer; si enfin vous nous dites des injures, nous trouverons que vous avez raison; nous en avons fait autant que vous. Adieu; les lettres qui seront portées par cet ordinaire vous feront voir si nous disons vrai ou non.

Fünftes Kapitel.

Lafontaine und andere Erzähler.

Der Franzosen Ruf als Erzähler ist so alt wie die Literatur. Dessen sind Zeugen die Fabliaux und die Lais, um nicht von Späterem zu reden. Diese Lust am Fabulieren hat Lafontaine auf die höchste Spitze getrieben und zur vollendeten Kunst ausgestaltet.

Jean de **Lafontaine** (1621—1695) veröffentlichte den ersten Band seiner Contes erst mit 44 Jahren. Er hatte zwar schon frühzeitig gedichtet, aber nie gewußt, welche starke Begabung in ihm schlummerte, und er hätte auch nicht daran gedacht, etwas drucken zu lassen, wenn nicht ein schöner Frauenmund ihn darum gebeten hätte. Der Nichte Mazarins, Maria Anna Mancini Herzogin von Bouillon, verdanken wir den Schriftsteller Lafontaine. Es hat dem liebenswürdigen Menschen und Dichter nie an Beschützerinnen noch an echten Freunden gefehlt. Zu Molière stand er in den herzlichsten Beziehungen, und mit Ausnahme des Hofes und der höheren Geistlichkeit, die sich über seine Contes entsetzten, war er überall ein willkommener Gast. Seine meisten Werke sind nicht aus einem unbesiegbaren inneren Drange entstanden, sondern verdanken ihre Veröffentlichung der Anregung von Freunden oder der Stellung Lafontaines als eines Prinzenerziehers: für die Herzogin von Bouillon schrieb er die Erzählungen, für den Sohn und für den Enkel Ludwig des XIV. die Fabeln.

Man erzählt, des Dichters Begabung sei zuerst durch das Anhören einer Ode von Malherbe geweckt worden. Mag sein, daß der musikalische Zauber der Sprache es ihm antat; die Nachwelt kann froh sein, daß er nicht Malherbes Bahnen gefolgt ist, sondern seinem eigenen gutgallischen Geiste.

Lafontaines Contes (1665; der zweite Band erschien 1671) sind der mustergiltige Abschluß der altfranzösischen Fabliaux-Dichtung. Inhaltlich ganz in demselben oberflächlich-lüsternen Geleise wandelnd, sind sie in der Form künstlerisch vollendet. Machen die altfranzösischen leichtfertigen Erzählungen mit ihrer urwüchsigen Sprache hin und wieder den Eindruck dessen, was man beschönigend gesundsinnliche Fröhlichkeit nennt,



Lafontaine.

so läßt sich leider nicht in Abrede stellen, daß Lafontaines Erzählungsart nichts weniger als derbnatürlich, sondern eher abgefeimt lüstern ist. Es macht ihm sichtbares Vergnügen, all die frechen, zum Teil recht widerwärtigen, fast immer grobsinnlichen Geschichten mit der ganzen Kunst des Verses und der geglätteten Sprache vorzutragen. Daß er zwischendurch oder auch am Schluß scheinsittliche Anwandlungen bekommt und so tut, als schreibe er die Contes nur der Erbauung wegen, ist nicht ernsthaft zu nehmen, wie es auch nicht ernsthaft beabsichtigt war. Manches aus

Digitized by Google

den Contes ist verhältnismäßig harmlos und etwa in dem gemütlichen Tone Boccaccios gehalten; vieles aber ist, ohne jede Zimperlichkeit und Splitterrichterei gesprochen, entschieden als grundgemein und ekelhaft zu bezeichnen. Es atmet aus ihnen nicht die verzeihliche Sorglosigkeit, die das ernste Leben einmal keck vergessen will, sondern eine behagliche Freude am Schmutzigen. Besonders der Ehebruch wird als etwas sehr Belustigendes betrachtet, und zwar Ehebruch ohne Liebe; die weibliche Ehre gehört in den Contes dem Meistbietenden oder auch dem Erstbesten. Von einer innigen Herzensliebe ist fast nie die Rede. Das beste Beispiel für eine solche ist allenfalls noch die Geschichte von der Courtisane amoureuse. Diese ist auch insofern bemerkenswert, als wir in ihr das erste literarische Erzeugnis sehen, worin die Rettung des verkommenen Weibes durch die Liebe geschildert wird: bekanntlich ein in der neueren Dichtung Frankreichs sehr ausgiebig behandelter Gegenstand, z. B. in Victor Hugos Marion Delorme und in Dumas' „Kameliendame".

Die Erfindung war Lafontaines starke Seite nicht. Seine Geschichten sind sämtlich älteren Quellen nacherzählt. Er hat aber nicht unmittelbar aus den, zu seiner Zeit noch nicht veröffentlichten, Fabliaux geschöpft, sondern aus zweiter Hand: aus Boccaccio, Ariost, dem Heptameron der Königin von Navarra, den Cent nouvelles nouvelles und anderen, ähnlichen Sammlungen.

Die Form der Contes ist glänzend. Lafontaines Art der kleinen dichterischen Erzählung ist geradezu unerreicht in Frankreich geblieben. Manches in Voltaires Pucelle und bei Musset und, um von anderen Literaturen zu sprechen, in Lord Byrons Don Juan und Beppo erinnert an diese gewinnende Art des Dichters, sich mit dem Leser zu freundschaftlich-vertraulichem Geplauder hinzusetzen. Lafontaine schweift fortwährend von seiner Erzählung ab, um allgemeine Betrachtungen anzustellen, und doch ermüdet er nicht. Dabei besitzt er eine reiche Mannigfaltigkeit im Versbau: der schleppende Alexandriner paßt ihm weder für die Contes noch für die Fabeln; er läßt kürzere und längere Verse anmutig abwechseln, bindet sich an keine der herkömmlichen Strophenformen und erreicht gerade dadurch oft unwiderstehliche Wirkungen. Zuweilen bedient er sich in den Contes mit großem Geschmack altertümlicher Sprachwendungen, wie er denn von den großen Schriftstellern des 17. Jahrhunderts der einzige war, der eine gewisse Kenntnis der alten französischen Literatur besaß.

Ein neuer Forscher, Paul Albert, hat mit Bezug auf die Contes und auch auf des Dichters Leben, das nicht gerade musterhaft gewesen, entschuldigend geschrieben, Lafontaine sei nicht immoral, sondern amoral gewesen, es sei ihm jedes sittliche Unterscheidungsvermögen abgegangen:

also etwa das, was heute mit einem Modewort „jenseits von Gut und Böse" heißt. Wenn man außerdem bedenkt, daß im 17. Jahrhundert einer erlauchten und anständigen Dame ein Buch wie die Contes gewidmet werden durfte, so wird man Lafontaine milder beurteilen. Es kam ihm nicht auf den Inhalt seiner Erzählungen an, den er als allgemein bekannt voraussetzen konnte, sondern auf die künstlerische Formvollendung. In dieser Beziehung hat er allerdings seine Absicht glänzend erfüllt, die in den Versen ausgesprochen ist:

> Contons, mais contons bien, c'est le point principal;
> C'est tout; à cela près, je vous conseille
> De dormir comme moi sur l'une et l'autre oreille.

Lafontaines Fables sind in drei Abschnitten zu verschiedenen Zeiten erschienen. Von den 12 Büchern wurden die ersten 6 im Jahre 1668, die Bücher 7 bis 11 im Jahre 1678 und das letzte 1694 veröffentlicht. Auch bei ihnen ist das Verdienst der Erfindung so gut wie gar nicht zu rechnen; alles läuft auf die wunderbare Art der Darstellung hinaus. An Zierlichkeit der Sprache übertreffen Lafontaines Fabeln wohl alles, was das 17. Jahrhundert sonst in Frankreich hervorgebracht hat. Eine solche Natürlichkeit und Anspruchslosigkeit, dabei eine so anmutige Bewegung findet man in keiner anderen französischen Dichtung jener Zeit. Es ist merkwürdig, wie wenig Lafontaines Zeitgenossen den künstlerischen Wert dieses Buches erkannt haben. Er selbst war viel zu bescheiden, legte zu wenig Gewicht auf seinen schriftstellerischen Beruf, ordnete sich stets dem Urteil der andern unter; diese andern aber, Boileau voran, sahen verächtlich auf den „Bonhomme" Lafontaine herab, der weder ein stelzbeiniges klassisches Drama, noch ein Epos, noch sonst eines der Werke „erhabenen Stils" geschrieben, den Boileau und seine Anhänger für unerläßlich hielten. Molière wird anders darüber gedacht haben, aber der galt nicht als zünftiger Kritiker. Daß der Hof von so untergeordneten Werken wie Fabeln wenig wissen wollte, da sie gar nichts zur Verherrlichung Ludwigs XIV. enthielten, läßt sich begreifen. Der König hatte ohnehin einen ausgesprochenen Widerwillen gegen alles, was nicht majestätisch erhaben, oder auch nur bombastisch war; aus einem Saale seines Schlosses hatte er die lustigen Bilder Teniers' entfernen lassen, weil er solche „Affengesichter" nicht sehen wollte. Die Bauern Teniers' trugen allerdings keine Allongeperrücken und waren auch sonst nicht sehr hoffähig. Daß es eine Literatur geben könnte, die, wie Lafontaines Fabeln, nicht ausschließlich für den Hof — wiewohl buchstäblich in usum Delphini, nämlich für den Dauphin — geschrieben wäre, das war ein Gedanke, den Ludwig nicht faßte.

Da einige Kenntnis der Fabeln bei den Lesern vorausgesetzt werden darf, so genügen wenige Proben, um auf die rhythmischen Feinheiten Lafontaines aufmerksam zu machen. Der Anfang der allbekannten Geschichte vom Milchmädchen lautet z. B. (Buch VII, Fabel 10):

Perrette, sur sa tête ayant un pot au lait,
Bien posé sur un coussinet,
Prétendait arriver sans encombre à la ville.
Légère et court vêtue, elle allait à grands pas,
Ayant mis ce jour-là, pour être plus agile,
Cotillon simple et souliers plats.
Notre laitière, ainsi troussée,
Comptait déjà dans sa pensée
Tout le prix de son lait. — —

Man vergleiche mit diesem flotten Rhythmus, der malerisch die Stimmung des Gedichtes bezeichnet, den Anfang der vorangehenden Fabel:

Le coche et la mouche.

Dans un chemin montant, sablouneux, malaisé,
Et de tous les côtés au soleil exposé,
Six forts chevaux tiraient un coche.
Femmes, moine, vieillards, tout était descendu:
L'attelage suait, soufflait, était rendu.
Une mouche survient, et des chevaux s'approche,
Prétend les animer par son bourdonuement,
Pique l'un, pique l'autre, et pense à tout moment
Qu'elle fait aller la machine. — —

Der Gegensatz der schwülen Mittagsruhe zur Beweglichkeit des geflügelten Plagegeistes ist mit vollendeter Kunst rhythmisch ausgedrückt.

Gleich die erste hochberühmte Fabel der Sammlung ist ein Meisterstück der bescheidenen Einfachheit des Lafontainischen Stils, der sich in den Contes allerdings nicht findet:

La cigale et la fourmi.

La cigale, ayant chanté
Tout l'été,
Se trouva fort dépourvue,
Quand la bise fut veuue.
Pas un seul petit morceau
De mouche ou de vermisseau!
Elle alla crier famine
Chez la fourmi, sa voisine,
La priant de lui prêter
Quelque grain pour subsister
Jusqu'à la saison nouvelle.
Je vous paierai, lui dit-elle,
Avant l'août, foi d'animal,
Intérêt et principal.
La fourmi n'est pas prêteuse:
C'est là son moindre défaut.
Que faisiez-vous, au temps chaud?
Dit-elle à cette emprunteuse. —
Nuit et jour, à tout venant,
Je chantais, ne vous déplaise. —
Vous chantiez! j'en suis fort aise.
Eh bien! dansez maintenant.

Aus demselben ersten Buch sei noch erwähnt die neunte Fabel, als ein Muster natürlicher Sprache, dieser im 17. Jahrhundert so seltenen Blüte:

Le Rat de ville et le Rat des champs.

Autrefois le rat de ville
Invita le rat des champs,
D'une façon fort civile,
A des reliefs d'ortolan.

Sur un tapis de Turquie
Le couvert se trouva mis.
Je laisse à penser la vie
Que firent ces deux amis.

Le régal fut fort honnête;
Rien ne manquait au festin:
Mais quelqu'un troubla la fête,
Pendant qu'ils étaient en train.

A la porte de la salle
Ils entendirent du bruit:
Le rat de ville détale;
Son camarade le suit.

Le bruit cesse, on se retire:
Rats en campagne aussitôt;
Et le citadin de dire:
Achevons tous notre rôt.

C'est assez, dit le rustique:
Demain vous viendrez chez moi;
Ce n'est pas que je me pique
De tous vos festins de roi:

Mais rien ne vient m'interrompre;
Je mange tout à loisir,
Adieu donc. Fi du plaisir
Que la crainte peut corrompre!

Außer den Contes und den Fables besitzen wir von Lafontaine eine recht anmutige Bearbeitung der Sage von Amor und Psyche: Psyché (gleichfalls der Herzogin von Bouillon gewidmet) in Prosa mit eingestreuten Versen, eine ziemlich anständig gehaltene Erzählung nach dem Lateinischen des Apulejus.

Lafontaines dramatische Arbeiten ertragen keinen Vergleich mit den Werken der großen Dramatiker des 17. Jahrhunderts, haben aber einigen Erfolg gehabt. — Dagegen verdienen seine lyrischen Gedichte mehr Beachtung, weil aus ihnen an manchen Stellen, trotz der dem Zeitgeschmack huldigenden Verbrämung mit mythologischem Flitterwerk ein warmes Gefühl spricht. Besonders bemerkenswert in dieser Beziehung ist der edle Freimut, mit dem sich Lafontaine seines beim König in schwere Ungnade gefallenen, zu lebenslänglichem Kerker verurteilten Wohltäters Fouquet angenommen hat. Obgleich er den Zorn des Königs gegen den Unglücklichen kannte, schrieb er am Schlusse seiner sechsten Elegie („An die Nymphen von Vaux") die Worte:

Du titre de Clément rendez-le ambitieux;
C'est par là que les rois sont semblables aux dieux.
Du magnanime Henri qu'il contemple la vie:
Dès qu'il put se venger il en perdit l'envie.
Inspirez à Louis cette même douceur:
La plus belle victoire est de vaincre son cœur.
— — Il est assez puni par son sort rigoureux:
Et c'est être innocent que d'être malheureux.

An solche Worte war Ludwig XIV. nicht gewöhnt: ihn auf Heinrich IV. oder auf irgendwen sonst hinzuweisen als auf ein nachahmenswertes Beispiel, das genügte, um die rührende Bitte Lafontaines unerhört zu lassen.

Kurz vor dem Tode wurde Lafontaine fromm, trug einen Stachelgürtel auf bloßem Leibe, las in der Akademie öffentlich eine Übersetzung des Dies irae vor und benahm sich auch sonst so heilig wie möglich. Nur an die Ewigkeit der Hölle hat er nie glauben wollen, oder er suchte seinen Beichtvater wenigstens zu dem Zugeständnis zu bewegen, daß die Verdammten — sich allmählich an das höllische Feuer gewöhnten. Des Dichters alte Magd wußte wohl, warum sie dem Geistlichen, der ihrem guten Herrn mit den ewigen Höllenstrafen drohte, die fromme Antwort gab: Dieu n'aura jamais le courage de le damner!

Die Grabschrift, die Lafontaine für sich bestimmt hatte, lautet:

Jean s'en alla comme il était venu,
Mangeant son fonds avec son revenu,
Croyant le bien chose peu nécessaire.
Quant à son temps, bien le sut dépenser;
Deux parts en fit, dont il soulait (pflegte) passer
L'une à dormir, et l'autre à ne rien faire.

Die beste Charakteristik seiner dichterischen Eigenart hat Lafontaine selbst gegeben in dem schönen Briefe an Frau von Sablière, eine seiner letzten, gleich ihm spät fromm gewordenen Beschützerinnen:

Je m'avoue, il est vrai, s'il faut parler ainsi,
Papillon du Parnasse, et semblable aux abeilles,
A qui le bon Platon compare nos merveilles.
Je suis chose légère et vole à tout sujet;
Je vais de fleur en fleur et d'objet en objet,
A beaucoup de plaisirs je mêle un peu de gloire.
J'irais plus haut peut-être au temple de Mémoire,
Si dans un genre seul j'avais usé mes jours;
Mais quoi! je suis volage en vers comme en amours. —

Und an einer anderen Stelle sagt er von sich:

J'aime le jeu, les vers, les livres, la musique,
La ville, la campagne, enfin tout. Il n'est rien
Qui ne me soit souverain bien,
Jusqu'aux sombres plaisirs d'un cœur mélancolique.

Neben Lafontaine verdient Charles **Perrault** (1628—1700) Erwähnung als Verfasser der reizenden Contes de ma mère l'Oie, die für Frankreich ungefähr das waren, was später für Deutschland Grimms Märchen. Von Perraults Streit mit Boileau über die Vorzüge des

Altertums vor der Neuzeit und von seinen dichterischen Werken — worunter ein poesieloses Gedicht Le Siècle de Louis le Grand von über 400 Versen — weiß heute außer den Literaturforschern niemand mehr etwas. Dagegen sind seine Märchen vom Däumling, Blaubart, Gestiefelten Kater usw. noch jetzt in den Händen der französischen Jugend. Perraults Verdienst um diese Märchen ist doppelt: erstlich daß er inmitten des Perrückenjahrhunderts überhaupt den hohen dichterischen Wert des echten Volksmärchens erkannte; sodann daß er sich nicht verleiten ließ, die einfältige Sprache der Märchen unter das Scheermesser des gekünstelten Stils jener Zeit zu nehmen. Sie sind eine jener wunderseltenen Proben der Sprache des französischen Volkes im 17. Jahrhundert, von dem man sonst wahrlich in dem ganzen gepriesenen „Jahrhundert Ludwigs des Großen" so gut wie nichts merkt, mit Ausnahme gewisser Stellen bei Molière.

Durch Perraults Erfolg ermutigt, schrieb Frau von Aulnoye ihre Contes de fées, denen aber eine gewisse Ziererei den kindlichen Ton benimmt.

Die Contes des aus Schottland stammenden Grafen Antoine Hamilton (1649—1720) schlugen ein anderen Ton an. Sie sind durchaus nicht für Kinder geschrieben, sondern ähneln eher den Contes Lafontaines. Ihre Form ist überwiegend Prosa, mit vereinzelten eingestreuten metrischen Stellen. — Bekannter als seine Erzählungen sind seine Mémoires de Grammont, in denen er in ausgezeichnetem Französisch das lockere Leben am Hofe Karls II. von England schildert. Sie gehören zu den besten Denkwürdigkeiten des 17. Jahrhunderts und sind mit großer Lebendigkeit und scharfer Beobachtung geschrieben.

Von weiteren erzählenden Werken sei genannt die durch ihren Titel sich genügend kennzeichnende Histoire amoureuse des Gaules des Grafen **Bussy-Rabutin** (1618—1693), die dem Verfasser wegen ihrer selbst für damalige Zeiten unerhörten Frechheit gegen angesehene Personen Gefängnishaft in der Bastille eintrug. Kulturgeschichtlich ist jene „Liebschaftsgeschichte Frankreichs" selbst dann von höchstem Wert, wenn wir annehmen müssen, daß ein gut Teil ihres unglaublichen Inhalts erfunden ist; jedenfalls ist er gut erfunden. Die Darstellung ist ungemein munter, auch stilistisch sehr reizvoll. Der letzte Band ist der wertvollste. Hierin finden sich auch die sehr merkwürdigen Entretiens, erfundene Unterhaltungen zwischen Ludwig XIV. und allerlei Hofleuten, Männlein wie Fräulein, besonders mit Fräulein, von einem Witz und einer Kühnheit der Satire, daß man kaum begreift, wie Bussy-Rabutin bloß mit einem vorübergehenden Aufenthalt in der Bastille davonkam.

Es folge aus dem zehnten Entretien eine Probe. Personen: Der König und sein Minister Pontchartrain (geschichtlich):

Le Roi: Eh bien Monsieur, aurons-nous de l' argent?

Pontchartrain (macht etliche nichtssagende Redensarten).

Le Roi: Il ne fallait par perdre tant de temps à délibérer, et passer promptement aux effets pour remplir nos coffres.

Pontchartrain: Nous le souhaitons tous ardemment, mais . . .

Le Roi (se fâchant): Mais, mais: ne vous ai-je pas dit que quand j'ai commandé, je ne veux pas qu'on me contredise?

Pontchartrain (schildert dem Könige das Elend des von Steuern erdrückten Volkes).

Le Roi: Qu'ils fassent comme ils l'entendront; mais il faut bien qu'ils payent ou qu'ils crèvent. Voilà qui est admirable! doivent-ils travailler pour d'antres que pour moi qui suis leur Roi, et tous leurs biens ne m'appartiennent-ils pas de droit, comme Madame de Maintenon et les bons Pères Jésuites me le représentent si souvent! C'est aussi le sentiment des principaux de ma Cour, qui disent que mes sujets doivent s'estimer fort heureux que je leur laisse la vie et l'habit, que je pourrais leur ôter si je voulais.

Liest man Bussy-Rabutin, so hat man, mehr noch als selbst bei La Bruyère, das tröstliche Gefühl, daß es doch selbst im 17. Jahrhundert Männer in der Nähe des Hofes gegeben hat, die über die Schandwirtschaft Ludwigs XIV. die richtige Ansicht nicht nur hatten, sondern sie auch auszusprechen wagten. Vieles bei diesem von den Literaturgeschichten entweder vergessenen oder mißachteten Schriftsteller klingt genau so, als sei es hundert Jahre später entstanden.

Bussy-Rabutin starb in Ungnade auf seinem Schloß in Burgund, wohin ihn der wahrlich mit Recht erzürnte Despot verbannt hatte.

Um so sittenreiner, aber leider auch um so langweiliger und poesieloser ist der einst weltberühmt gewesene Roman Télémaque des Erzbischofs François de la Motte **Fénelon** (1651—1715), am Ausgange des Jahrhunderts erschienen (1699). Das Buch ist geschrieben zur Unterweisung für den jungen Thronfolger, den Herzog von Bourgogne, dessen Erzieher Fénelon gewesen. Die Beliebtheit des heute fast ungenießbaren Romans war während des 18. Jahrhunderts ungeheuer; er entsprach dessen erzieherischen Bestrebungen vortrefflich und gefiel wegen seiner gefühlvollen Unanstößigkeit, die ihn als ein Jugendbuch erscheinen ließ. Bossuet, Fénelons unerbittlicher Gegner, der sich im übrigen auf schöne Literatur nicht sonderlich verstand, hat das richtige Urteil über den Télémaque dahin abgegeben: er sei efféminé und outré dans toutes ses peintures. Übrigens lassen die zahlreichen Liebesgeschichten, die sich ungefähr im Geschmack der Romane des Fräuleins von Scudéry mit ihrer Anbetung des Tendre bewegen, heute nicht begreifen, wie man je solch Werk zum Lesebuch für unreife Kinder hat bestimmen können.

Ungleich größeren Wert haben die Romane der Gräfin Madelaine de **Lafayette** (1634—1693), besonders La Princesse de Clèves (1678).

Er bildet einen erfreulichen Gegensatz gegen die bis zur Albernheit unnatürlichen Romane der Scudéry, in denen sich alte Römer oder Perser wie verliebte Pariser Marquis oder Abbés benehmen und alles andere sind als Menschen mit Knochen und einigem Fleisch. Die „Prinzessin von Cleve" ist der erste psychologische Roman der Franzosen. Die schuldlose Liebesleidenschaft einer verheirateten Frau für einen andern als ihren Gatten bildet den Inhalt. Das Buch ist mit schlichter Wahrhaftigkeit und weiblichem Zartsinn geschrieben und verdient auch heute noch gelesen zu werden. Allerdings muß man durch eine Kruste höfischer Schnörkelei sich durchwinden, und so natürlich wie in den Romanen Scarrons und Furetières geht es nicht zu; aber keiner kann aus seiner Haut, und die Gräfin Lafayette war eben selbst eine der Zierden der Hofgesellschaft. Wunderbar genug, daß sie den Mut fand, Menschen aus ihrem Kreise zum Gegenstande einer dichterischen Wirklichkeitserzählung zu machen. Das allzu übertriebene Lob vieler Darstellungen der Literatur im 17. Jahrhundert verdient der Roman schon deshalb nicht, weil er sehr arm in der Fabel und — ein wenig schläfrig ist. Er reicht bei weitem nicht an Scarrons Roman comique heran.

Aus dem persönlichen Leben der Gräfin de Lafayette ist ihr inniges Freundschaftsverhältnis mit dem Herzog von La Rochefoucauld zu erwähnen.

Mit der Princesse de Clèves war der Geist der Precieusen endgiltig besiegt, das Reich der poetischen Schäferei vorüber.

Sechstes Kapitel.

Das klassische Drama.

Corneille und Racine.

Die Aufhebung der Confrérie de la Passion im Jahre 1548 hatte nur den geistlichen Schauspielen ein Ende bereitet; die weltlichen gediehen nach wie vor und fanden eine immer zahlreichere Zuhörerschaft auch unter den höheren Ständen. Seitdem Jodelle (vgl. S. 161) mit seiner Cléopatre einen so starken Erfolg erzielt, wurde die Bearbeitung antiker Stoffe zur stehenden Regel. Die Herrschaft der Schule Ronsards war es, der Frankreich die einseitige Entwickelung seines Theaters, dessen Lostrennung vom Volkstum verdankte. Denn darüber ist eine Täuschung nicht möglich: volksbeliebt ist das altertümelnde Trauerspiel des 17. Jahrhunderts eigentlich zu keiner Zeit gewesen, volksbeliebt in dem Sinne wie Schillers Dramen selbst in den niederen Ständen Deutschlands, wie Shakespeare bei Engländern aller Stände. Was wäre aus dem klassischen

Drama der Franzosen schon seit Menschenaltern geworden, wenn nicht von Staatswegen in den höheren Schulen Frankreichs pflichtmäßig immer noch Corneille und Racine gelesen würden! Und auch so führt ihr altes Theater kein rechtes Bühnenleben mehr.

Die Vorbedingung zu einer regelmäßigen Entwickelung des Dramas, ein stehendes Theater, wurde in Paris schon im Jahre 1600 durch das Théâtre du Marais erfüllt; von dann ab finden wir in Frankreich eine stets wachsende Zahl von Schriftstellern mit der Versorgung dieses Theaters beschäftigt. Die bekanntesten Namen aus der Zeit vor dem Auftreten Pierre Corneilles sind: Garnier, Hardy, Mairet und Rotrou.

Robert **Garnier** (1545—1601) steht der Schule Ronsards zeitlich am nächsten, erinnert auch durch den Schwulst der Sprache vielfach an Jodelle, wenngleich er nicht entfernt so roh und geschmacklos ist; indessen er bereitet durch den besseren dramatischen Aufbau der Handlung und durch einen gewissen Schwung in der Charakterschilderung den Anfang der Blütezeit des klassischen Dramas in Frankreich vor. Wir haben von ihm noch acht Stücke, darunter die bedeutendsten: ein Hippolyte und namentlich Les Juives. Hippolyte ist besonders merkwürdig wegen der großen Ähnlichkeit mit Racines „Phädra". Garnier hat den Stoff aus Seneca und Euripides geschöpft, wie Racine; es ist aber anzunehmen, daß Racine auch Garniers Stück gekannt hat. Der Gang der Handlung und viele einzelne Szenen sind ganz im Geiste der „Phädra", nur daß bei Garnier alles grobschlächtiger ist. In dem berühmten Bericht über Hippolytes Tod („A peine nous sortions des portes de Trézène") ist Racine offenbar auf Garniers Spuren gewandelt.

Bemerkenswert ist, daß bei Garnier noch ohne Bedenken das Enjambement (vgl. S. 12) vorkommt, wodurch seine Sprache an Lebendigkeit gewinnt.

Das Drama Les Juives, von Garnier ohne klassische Vorbilder frei nach einem alttestamentlichen Stoff (Die Juden in der babylonischen Gefangenschaft unter Nebukadnezar) gestaltet, ist das bedeutendste der ganzen dramatischen Literatur kurz vor Corneille. Es ist viel herbe Kraft und stellenweise auch tragische Größe darin. Garnier wagt darin mehr, als selbst Corneille in seinen stärksten Dramen gewagt hat: er scheut vor den stärksten, ja vor gräßlichen Wirkungen nicht zurück, so in dem Bericht über die Niedermetzelung der Königskinder und die Blendung des Königs. Aber — es bleibt bei ihm eben bei einem Bericht! Selbst der kühnste Franzose unter den Dramatikern jener Zeit durfte oder wollte nicht den eigentlichen tragischen Nerv berühren; das war Garniers großem Zeitgenossen: Shakespeare vorbehalten, bei dem alles Handlung war, was bei den Franzosen Botenbericht blieb.

Digitized by Google

In der Form folgte auch Garnier gehorsam den Griechen, und man muß sagen: nicht ohne Geschick. Seine Chorlieder sind gar nicht übel, wenn auch die allzu sklavische Nachahmung bis zur unfranzösischen Wendung wie:

O montagneuse, ô bocagère,
Aime-fontaines, porte-rets,

in Anrufungen der Diana, nahezu an das Spaßhafte streift.

Erwähnenswert aus dem Hippolyte sind: der schöne Chor der Jäger, beginnend „Déesse, fille de Latone"; das Zwiegespräch zwischen Phädra und der Amme, worin jene ihre verbrecherische Liebe zu Hippolyt bekennt; endlich die Szene zwischen Phädra und Hippolyt selber. An Kraft ungezügelter Leidenschaft wird Racines Phädra von der seines um hundert Jahre früheren Vorläufers übertroffen. — Hier nur einige Verse aus der Szene zwischen Phädra und Hippolyt als Probe der dramatischen Sprache vor Corneille und Racine:

O tourment de mon cœur, Amour qui me consommes!
O mon bel Hippolyte, honneur des jeunes hommes,
Je viens la larme à l'œil me jetter devant vous,
Et d'amour enyvrée, embrasser vos genous,
Princesse misérable, avec constante envie
De borner à vos pieds mon amour, ou ma vie!
Ayez pitié de moi!

Folgt eine sehr lange und sehr wütende Abweisung seitens Hippolyts, wie denn überhaupt Garniers Hauptfehler die langen Reden statt der Taten sind, worauf Phädra erwidert:

Hélas, c'est le destin de notre pauvre race!
Vénus nous est cruelle, et sans cesse nous brasse
Une amour déréglée. Et que peut nostre effort
Encontre une Déesse et encontre le sort?
Derechef, ô cruel, à vos pieds je me jette:
Prenez compassion de moi, vostre sujette. —

Garnier ist einer der vielen Beweise für die in allen menschlichen Dingen sich offenbarende Erscheinung: die Entwickelung macht keine plötzlichen Sprünge. So hoch man auch Corneilles dramatische Stufe schätzen mag, unvermittelt hat er sie nicht erklommen. Zahlreiche Stellen bei Garnier würde jeder unbefangene Leser ebenso gut Corneille zuschreiben und sie nicht für dessen schwächste Leistungen halten.

Alexandre **Hardy** (1564—1630) war der fruchtbarste unter den Dramatikern vor Corneille: er soll über 600 Stücke geschrieben haben, von denen allerdings nur 33 noch vorhanden sind. Selbstverständlich konnte bei der Eilfertigkeit, mit der er für den Tagesbedarf der Bühne arbeiten mußte, von einer künstlerischen Durchbildung so wenig wie von

großer Ursprünglichkeit der Erfindung in seinen Stücken die Rede sein. Manchmal mußte er ein Stück in zwei bis drei Tagen fertig stellen und an dieser Sklavenarbeit im Dienste des Theaters ist er zugrunde gegangen. Seine Stoffe entnahm er ohne Scheu aus allen ihm bekannten Literaturen: aus Seneca, der Bibel, Lope de Vega, Cervantes usw. Als sein Hauptwerk ist Marianne zu bezeichnen, das durch größeres Maßhalten in der schwülstigen Deklamation einen Fortschritt über Jodelle hinaus bekundet. In der äußeren Form hielt er sich, mit wenigen Ausnahmen, streng an seine griechischen und römischen Vorbilder, so gut er deren Eigenheiten verstand. Da sind dieselben langen Reden, derselbe Chor sogar, wie bei den alten Tragikern. Was Hardy völlig abgeht, ist Größe im Stil. Man braucht nur seine Gigantomachie, also gewiß einen Stoff, der Größe in sich trägt, zu lesen, um den ungeheuren Abstand zwischen Wollen und Können zu fühlen. Zeus und die Götter wie die Giganten sprechen nicht viel anders als die Hofleute in Paris. Das Meiste bei Hardy wirkt ungewollt spaßig, trotz den erschütterndsten Stoffen, wie z. B. Achilles' Tod und Coriolan.

Hardy, im gleichen Jahre wie Shakespeare geboren, hat noch eine zweite sehr merkwürdige Berührung mit seinem englischen Zeitgenossen: beide haben fast zur selben Zeit denselben Stoff behandelt und ihn aus derselben Quelle geschöpft. Hardys Coriolan enthält einige Verse, die so wörtlich mit Shakespeares gleichnamiger Tragödie übereinstimmen, daß der erste Gedanke sich zu der Möglichkeit einer Entlehnung Hardys aus Shakespeare versteigt. Das Umgekehrte ist ausgeschlossen, da Hardys Coriolan später als Shakespeares erschienen ist. Leider wird diese sonst einzig dastehende Möglichkeit ausgeschlossen durch eine Prüfung der Quelle beider Dichter, nämlich des Plutarch, und zwar hat Hardy aus Amyots Übersetzung (vgl. S. 121), Shakespeare aus einer englischen Übersetzung nach Amyot geschöpft. Alle schönen Stellen bei Hardy finden sich entweder auch bei Shakespeare und Plutarch, oder bei Plutarch allein. Aus dem Eigenen hat Hardy fast nur Phrasenmache hinzugefügt. Es gibt in der Geschichte der Literatur wenige so reizvolle Beispiele nicht nur für die Vergleichung zwischen einem Dichter und einem Nichtdichter, sondern ebenso für die zwischen einem echten Dramatiker und einem französischen Dramatiker des „klassischen" Zeitalters. Vorgreifend sei schon jetzt ein zweites Beispiel genannt: Shakespeares Julius Caesar und Voltaires Drama Mort de César, das sogar frei nach Shakespeare, aber natürlich zu dessen „Verschönerung" verfertigt wurde.

Von Jean de **Mairet** (1604—1686) einem wütenden Widersacher Corneilles, verdient ein Stück: Sophonisbe einige Beachtung. Es hat sich noch lange neben den Dramen Corneilles behauptet.

Ein Zeitgenosse Corneilles und einer seiner besten Freunde, Jean de **Rotrou** (1609—1650), war von den Dramatikern neben Corneille der bedeutendste. In der Form oft nachlässig, besaß er ein großes dramatisches Geschick und eine gewandte Sprache. Garnier freilich erreicht er an dramatischer Kraft bei weitem nicht; er ist höfischer als sein großer Vorgänger und vermeidet die grellen Lichter. Er hat 40 Dramen hinterlassen, von denen Venceslas (1647) und besonders der Véritable Saint Genest (1646) den Vergleich mit Corneille an manchen Stellen aushalten.

Der Saint Genest behandelt einen Stoff aus der Märtyrersage, offenbar durch Corneilles Polyeucte (1642) angeregt. Auch eine Antigone hat Rotrou gewagt, gleichwie vor ihm Garnier und Hardy; sie sind alle drei daran gescheitert. Von Corneille wurde Rotrou aufs höchste verehrt und, obwohl um drei Jahre jünger, mit dem Namen „Père Rotrou“ bedacht. Seine persönliche Einwirkung auf Corneille war sehr segensreich, und die Teilnahme, die er zeitlebens an seines größeren Mitstrebenden Erfolgen allen Widersachern zum Trotze bewies, zeugt von einer seltenen Uneigennützigkeit und Freiheit des Geschmacks. Corneille blieb für Rotrou, der bis zu dessen Auftreten das französische Theater fast ausschließlich beherrscht hatte, immer der „cher rival“.

Pierre Corneille, der Meister des hohen tragischen Stils im 17. Jahrhundert, wurde in Rouen 1606 geboren und ist in Paris 1684 in Armut gestorben. Von dem Golde jenes „goldenen Zeitalters“, wie die Lobredner Ludwigs XIV. das 17. Jahrhundert so gern nannten, ist auf Corneille nicht viel gekommen: gegen keinen der großen Dichter seiner Zeit hat der König sich so karg gezeigt, wie gegen den Schöpfer des klassischen Dramas der Franzosen. Napoleon hat auf St. Helena geäußert: „Ich hätte einen Dichter wie Corneille zum Fürsten ernannt“. Zwar bezog auch Corneille eine Zeitlang ein kleines Gnadengehalt, seit 1666; es wurde ihm aber unregelmäßig ausgezahlt und ging bald gänzlich ein. Erst auf seinem Totenbett erfuhr er zu spät etwas von der Gnade des Königs, und selbst dann erst durch die edelmütige Vermittelung Boileaus, der auf sein eigenes Gehalt verzichten zu wollen erklärte, wenn Corneille anders nicht geholfen werden könnte. So durfte der große Dichter mit Recht zu Boileau äußern: Je suis saoul de gloire et affamé d'argent.

Corneille gehörte mit seiner ersten Entwickelung überhaupt nicht dem Zeitalter Ludwigs XIV. an, so wenig wie Molière: Corneilles beste Stücke sind fast alle vor des Königs Thronbesteigung aufgeführt worden. In Corneille steckte noch etwas von der selbständigeren Denk- und Dichtungsart, die den meisten der vor Ludwigs XIV. Herrschaft herangewachsenen Schriftstellern des 17. Jahrhunderts eigen war. Der Kar-

Digitized by Google



Corneille.

dinal Richelieu hat diesen Geist der Selbständigkeit bei Corneille richtig gekennzeichnet mit dem Urteil, er besitze nicht l'esprit de suite. Weder dem allmächtigen Kardinal noch dem allmächtigeren Aristoteles hat Corneille sich gänzlich untergeordnet. Mit jenem brach er durch den Cid und durch die Weigerung, seine dramatische Gabe in des Schutzherrn Sold zu geben: nämlich Stücke zu schreiben, mit denen Richelieu als Verfasser prunken könnte. Erzählte man ja, daß des Kardinals Grimm gegen den Cid wesentlich deshalb entbrannt war, weil Corneille ihn nicht unter Richelieus

Digitized by Google

Namen hatte zur Aufführung bringen wollen! Auch dem Könige hat der Dichter nicht ganz so hündisch geschmeichelt, wie die meisten seiner Zeitgenossen. Corneilles wenig zahlreiche Lobhymnen an den König sind nicht nur seine schwächsten Leistungen, sondern können sich nicht einmal mit der sonstigen Hofdichterei jener Zeit messen. Er war ungelenk in solchen seiner männlichen Überzeugung widerstreitenden Arbeiten.

Auch die wie ein Alpdruck auf der dramatischen Dichtung des 17. Jahrhunderts lastende „Poetik" des Aristoteles, mit all ihren falsch verstandenen Forderungen, hat Corneille oft genug als das bezeichnet, was sie war: eine überflüssige Fesselung des Dichters. Wenn er sich dennoch dem berühmten Satze von den drei Einheiten: des Ortes, der Zeit und der Handlung, meist gefügt hat, so trug die Schuld daran die gewichtige Stimme der Akademie und der gelehrten Gesellschaft, auf die ein Dichter damals zu achten genötigt war, wenn er überhaupt zur Geltung kommen wollte. Sehr bemerkenswert für Corneilles Stellung zu den drei Einheiten ist sein Discours des trois unités, worin er selber die Einheit des Ortes wie der Zeit als große Hemmnisse der dramatischen Entwickelung bezeichnet. Als guter Kenner der griechischen Tragiker führt er eine Menge schlagender Beispiele an, aus denen hervorgeht, daß die größten Meister des Dramas Aristoteles' Lehre nicht bestätigen. Selbst gegen die gleichfalls mit Berufung auf Aristoteles' Poetik verteidigte Unsitte, immer nur fürstliche Persönlichkeiten auf die Bühne zu bringen, empörte sich einmal Corneilles gesunder Sinn für die dramatische Kunst, indem er sagte: „Schrecken und Mitleid, diese wesentlichen Triebfedern der dramatischen Dichtung, können in uns stärker erregt werden durch den Anblick von Leiden, die Menschen unseres Standes widerfahren, als durch die Darstellung solcher Leiden, die Monarchen erdulden, zu denen wir keinerlei Beziehung haben." — Nein, Corneille hatte nicht den Geist der schablonenmäßigen Unterordnung; er wagte es, trotz dem Machtspruch des Hôtels Rambouillet, wonach christliche Stoffe niemals Gegenstände des Dramas oder überhaupt der Poesie sein dürften, seinen Polyeucte zu schreiben; unbekümmert selbst um Boileaus Meinung, der nichts Religiöses, nicht einmal den Satan, in der Literatur dulden wollte. Miltons Verlorenes Paradies hat Boileau nie gekannt.

Der erste dramatische Versuch Corneilles rührt her aus dem Jahre 1626, in dem er durch ein unschuldiges Liebesabenteuer zu einem Lustspiel, Mélite, angeregt wurde. Seine erste Tragödie war Médée (1635), streng nach dem Vorbilde des gleichnamigen Stückes des Seneca gearbeitet. Ihr folgte im Jahre 1636 der Cid und begründete mit einem Schlage Corneilles dramatischen Ruhm.

Digitized by Google

Man hat gegen den Cid den Vorwurf erhoben, er sei ein Plagiat an dem Drama des Spaniers Guillem de Castro Las mocedades del Cid (Die Jugendtaten des Cid). Schon kurz nach dem großen Erfolge der ersten Aufführung des Corneilleschen Cid wurde jener Vorwurf in Frankreich laut. Er ist aber insofern unbegründet, als Corneille zwar durch das spanische Drama seine erste Anregung empfangen und aus ihm etwa 70 Verse mit ziemlicher Wörtlichkeit entlehnt (von 2000!), aber in der Charakterschilderung wie in der dramatischen Entwickelung sich frei bewegt hat.

Im Cid hören wir zum ersten Male in der Geschichte des französischen Dramas die Sprache wahrer Leidenschaft, geadelt durch vollendete Kunst der Form und durch ein weises Maßhalten. Der Abstand z. B. zwischen Corneille und Garnier oder auch Hardy ist in stilistischer Beziehung ungeheuer. Während bei jenen früheren Dramatikern der Hauptwert auf die bombastische Überladung mit starken Kraftstellen gelegt wird, begnügt sich Corneille im Cid mit der einfachen Würde, die zuweilen an griechische Vorbilder erinnert. Auch insofern zeichnet sich Corneille vor seinen Vorläufern wie auch vor Racine aus, als seine Helden nicht alle wie Franzosen des 17. Jahrhunderts sprechen. Im Cid lebt etwas von echt spanischem Geiste; auch in Corneilles Römerstücken hören wir zuweilen eine Sprache, die vom französischen Hoftheaterton abweicht.

Von besonderer Schönheit ist das lyrische Selbstgespräch im Cid, worin Don Rodrigo den in seiner Brust sich bekämpfenden Gefühlen der Ehre und der Liebe Ausdruck gibt; es bezeichnet die höchste sprachliche Vollendung, die Corneille je erreicht hat:

Percé jusques au fond du cœur
D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,
Misérable vengeur d'une juste querelle
Et malheureux objet d'une injuste rigueur,
Je demeure immobile, et mon âme abattue
Cède au coup qui me tue.
Si près de voir mon feu récompensé,
O Dieu! l'étrange peine!
En cet affront mon père est l'offensé,
Et l'offenseur le père de Chimène!

Que je sens de rudes combats!
Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse:
Il faut venger un père, et perdre une maîtresse;
L'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras.
Réduit au triste choix ou de trahir ma flamme,
Ou de vivre en infâme,
Des deux côtés mon mal est infini.
O Dieu! l'étrange peine!
Faut-il laisser un affront impuni?
Faut-il punir le père de Chimène?

Digitized by Google

Père, maîtresse, honneur, amour,
Noble et dure contrainte, aimable tyrannie,
Tous mes plaisirs sont morts, on ma gloire ternie.
L'un me rend malheureux, l'autre indigne du jour.
Cher et cruel espoir d'nne âme généreuse,
Mais ensemble amoureuse,
Digne ennemi de mon plns grand bonheur.
Fer qui causes ma peine,
M'es-tu donné pour venger mon honnenr?
M'es-tu donné pour perdre ma Chimène?

Auch die Szene, worin der junge Cid den Grafen Don Gomes zum Zweikampf herausfordert, ist eine der Perlen des klassischen französischen Dramas:

Don Rodrigne: A moi, comte, deux mots.
Le Comte: Parle.
Don Rodrigne: Ote-moi d'un doute.
Connais-tn bien don Diègue?
Le Comte: Oui.
Don Rodrigue: Parlons bas; écoute.
Sais-tu, qne ce vieillard fut la même vertu,
La vaillance et l'honneur de son temps? le sais-tu?
Le Comte: Pent-être.
Don Rodrigue: Cette ardeur qne dans les yeux je porte,
Sais-tu que c'est son sang? le sais-tu?
Le Comte: Que m'importe?
Don Rodrigue: A quatre pas d'ici je te le fais savoir.
Le Comte: Jeune présomptuenx! . . .
Don Rodrigne: Parle sans t'émouvoir.
Je snis jeune, il est vrai; mais aux âmes bien nées
La valeur n'attend pas le nombre des années. — —

Der Cid gefiel aller Welt, nur nicht dem Kardinal Richelieu, und weil er diesem nicht gefiel, sollte er auch der Akademie und den Zuhörern nicht gefallen. Die kurz zuvor gegründete Akademie erhielt also den gemessenen Befehl, zu untersuchen, warum das Stück, das mit Begeisterung aufgenommen worden, eigentlich wertlos wäre. Und die Akademie hat sich dieses Befehls zur Zufriedenheit ihres Auftraggebers durch die Feder Chapelains dahin entledigt, daß sie erforschte: „non si le Cid a plu, mais si en effet il a dû plaire," wobei es ihr ein Leichtes war, nachzuweisen, das Stück im ganzen wie im einzelnen enthielte mehr Schlechtes als Gutes. Eine große Cid-Literatur knüpfte sich an dieses Urteil der Akademie; das Gehässigste waren die Observations sur le Cid von Scudéry, einem Mitgliede der Akademie. Aber die Gunst des Theaters blieb dem Cid treu, und mit Recht durfte Boileau in einer seiner Satiren schreiben:

En vain contre le *Cid* un ministre se ligue,
Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue;
L'Académie en corps a beau le censurer,
Le public révolté s'obstine à l'admirer.

Der sprichwörtlichen Wendung „Beau comme le Cid" ward schon früher Erwähnung getan.

Corneille ließ unter dem anfeuernden Einfluß des ersten großen Erfolges bald nacheinander seine neben dem Cid kraftvollsten Werke erscheinen: Horace (1638), Cinna (1639) und Polyeucte (1640). — Im Horace wird der Kampf der Horatier und Curiatier mit kraftvoller dramatischer Zusammenfassung dargestellt. Von allen Römerstücken Corneilles ist dieses das verhältnismäßig echteste durch die Wucht der Sprache, der Charaktere und der Handlung. Das französische Drama des 17. Jahrhunderts hat wenige so markige Stellen aufzuweisen, wie die 5. Szene des IV. Aktes in Horace, wo das liebende Herz eines Weibes laut aufschreit gegen die barbarische Heldengröße der Männer. Der furchtbare Ausbruch der Camilla gegen den Bruder, der ihren Geliebten im heldischen Kampfe erschlagen, ist der dramatische Höhepunkt des Horace:

Camille:

Rome, l'unique objet de mon ressentiment!
Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant!
Rome, qui t'a vu naître, et que ton cœur adore!
Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore!
Puissent tous ses voisins ensemble conjurés
Saper ses fondements encor mal assurés!
Et si ce n'est assez de toute l'Italie,
Que l'Orient contre elle à l'Occident s'allie;
Que cent peuples unis des bouts de l'univers
Passent pour la détruire et les monts et les mers!
Qu'elle-même sur soi renverse ses murailles!
Et de ses propres mains déchire ses entrailles!
Que le courroux du ciel allumé par mes vœux
Fasse pleuvoir sur elle un déluge de feux!
Puissé-je de mes yeux y voir tomber le foudre,
Voir ses maisons en cendre, et ses lauriers en poudre,
Voir le dernier Romain à son dernier soupir,
Moi seule en être cause, et mourir de plaisir!

Cinna behandelt eine der vielen Verschwörungen gegen des Augustus Leben, angezettelt durch Emilia, eine Pflegetochter des Kaisers, die ihres wirklichen Vaters Tod mit Hilfe des Cinna rächen will. Der wenig sympathisch geschilderte Verschwörer wird in einer berühmten Szene durch den edelmütigen Augustus zum Bekenntnis seines schnöden Undanks gebracht und durch ein recht plötzliches „Soyons amis, Cinna!" entwaffnet.

— An dramatischer Spannung und Kraft der Sprache steht es den beiden ersten Stücken Corneilles nach; es ist voll Rednerei und schöner Gefühle, die aber nicht jenen Eindruck der wahren Empfindung machen, wie er uns durch Cid und Horace an manchen Stellen zuteil wird.

Polyeucte endlich, das vierte von Corneilles Hauptwerken, ist eine nichts weniger als erquickliche Mischung römischen Heldentums mit martyriumsüchtiger christlicher Frömmigkeit. Die Sprache ist geschmeidiger als in den ersten drei Stücken, aber die Handlung ist über das Maß des Menschlich-begreiflichen hinausgerückt, und der Eindruck entspricht durchaus nicht dem Aufgebote der dramatischen Mittel.

Von den zahlreichen andern Werken Corneilles ist allenfalls Rodogune (1649) zu nennen; es ist das letzte Drama, das noch einigermaßen das Gepräge des Corneille vom Cid her trägt, aber ohne die Schwungkraft des ersten Schöpferjahrzehnts des Dichters.

Ein Lustspiel Corneilles, Le Menteur, aus dem Jahre 1642, ist bemerkenswert als der erste gelungene Versuch einer Charakterkomödie in Frankreich. Während bis dahin die französischen Lustspieldichter sich darauf beschränkt hatten, die Lachlust des großen Haufens der Theaterbesucher durch die Häufung von abenteuerlichen, lustigen Begebenheiten zu befriedigen, verdichtet sich im Menteur von Corneille der Reiz ausschließlich auf die liebevolle Charakterschilderung, denn die eigentliche Verwickelung des Stückes, beruhend auf einer Namenverwechselung, ist sehr dürftig. — Molière hat selbst bekannt, der Anregung des Menteur viel für seine eigene Entwickelung zu verdanken.

Corneilles Dramen liefern den überzeugendsten Beweis für den verderblichen Einfluß einer falsch verstandenen Zwangsregel der Geschmackslehre auf die freie Schöpferkraft eines großen Dichters. Daß Corneille wahrhaft dramatischen Geist besessen, ist für jeden Leser des Cid, Horace, Cinna außer Zweifel. Was einer Großes leisten kann, der in der Zwangsjacke sinnloser Regeln steckt, das hat Corneille geleistet. Das Größte war ihm unerreichbar, auch dann, wann er es deutlich vor sich sah: es widersprach irgendeiner vermeintlichen Vorschrift des Aristoteles, einem Ausspruch Boileaus oder einem Lehrsatz der Basenstube im Hôtel Rambouillet.

Jener schablonenhafte Ton, der Corneille fast ebenso sehr eigen ist wie dem späteren klassischen Drama der Franzosen, wird nicht zum wenigsten durch die ängstliche Befolgung der „drei Einheiten“ verschuldet. Diese bringt es z. B. zu Wege, daß Chimène dem Mörder ihres Vaters ihre Liebe gesteht und sich mit ihm verlobt in denselben 24 Stunden, in denen ihr Vater erschlagen worden! — oder daß Cinna die Ermordung des Augustus mit den Mitverschworenen im Palaste des Kaisers

Digitized by Google

selber, ja sogar in einem der Vorzimmer berät, alles der engherzigen Einheit von Zeit und Raum zuliebe. Die drei Einheiten wurden als unumgänglich notwendig gefordert zur Herbeiführung der größeren Bühnenwahrscheinlichkeit, und gerade ihre strenge Befolgung führte auf dem Theater zu den schreiendsten Unwahrscheinlichkeiten. Auch sonst strauchelte das klassische Drama der Franzosen allenthalben über die abgeschmacktesten, durch nichts begründeten Satzungen einer herkömmlichen Kunstlehre: so durfte ein Mord nie auf der Bühne vor sich gehen, sondern das Opfer mußte sich schreiend hinter die Kulissen flüchten, um dort abgeschlachtet zu werden, wie Camille im Horace; oder ein langatmiger Bericht mußte den erfolgten Mord ausführlich melden. Nur der Selbstmord hatte das Vorrecht, nach einem längeren Selbstgespräch bei offener Szene vollzogen zu werden, — und was dergleichen abgezirkelte Regeln mehr waren.

Von Pierre Corneilles Bruder, Thomas Corneille (1625—1709) rühren als die einzigen erwähnenswerten Stücke her: Ariane und Le Comte d'Essex, die sich lange neben Racine und selbst neben den Dramen des „Großen Corneille“ — so wurde Pierre schon im 17. Jahrhundert genannt — standhaft behauptet haben.

Ein Schüler des jansenistisch strengen Port-Royal, das die Bühne als eine Stätte der Verderbnis verdammte, sollte der Erbe des Ruhmes werden, den Pierre Corneille durch seine vier Hauptdramen erworben, aber im weiteren Verlauf seiner dichterischen Tätigkeit nicht an sich zu fesseln vermocht hatte. **Jean Racine** (1639—1699), aus der Champagne gebürtig, wurde mit vier Jahren als Waise in das Kloster Port-Royal aufgenommen und dort mit zärtlicher Sorgfalt erzogen. Zeitlebens blieb er der sittenstarren Wiege seiner Bildung ein treuer Freund und kehrte zu ihr zurück, als ihn die Gunst des Hofes, folglich auch die der Welt verließ. Seine Laufbahn als dramatischer Dichter hat den jansenistischen Vätern von Port-Royal viel Kummer bereitet; sie beklagten stets den Verlust eines so bedeutenden Kopfes für die christliche Sache, die sie verfochten. Daß Racines Name neben Pascals als einer der Ruhmestitel des Port-Royal von der Nachwelt genannt werden würde, ließen sie sich nicht träumen.

Seiner gediegenen klassischen Erziehung verdankte Racine die gründliche Kenntnis der griechischen Tragiker, von denen namentlich Euripides ihn mächtig anzog; den Einwirkungen dieses jüngsten der drei großen griechischen Dramendichter begegnen wir am häufigsten in Racines Werken. Ja wenn es nicht überhaupt mißlich wäre, so durchaus verschiedene dichterische Zeiträume wie die des klassischen Dramas der Griechen und

Digitized by Google



Racine.

der Franzosen miteinander zu vergleichen, so läge die Zusammenstellung Corneilles mit Aeschylus, Racines mit Euripides nahe.

Zuerst bemerklich machte sich Racine durch seine Ode La nymphe de la Seine (1669) zum Hochzeitfest des Königs Ludwigs XIV. Sie bewegte sich durchweg im Hymnenstil jener Zeit, enthielt nichts von wahrer Poesie, war aber gerade gut genug, um dem Verfasser mit 30 Jahren ein königliches Gnadengeld einzutragen. Seit jener Zeit blieb ihm bis kurz vor seinem Tode die Gunst des Hofes, besonders des Königs,

Digitized by Google

in seltenem Maße treu, verließ ihn dann aber plötzlich in der schroffsten Weise. So sehr wie Racine hat König Ludwig keinen der von seiner Gnade lebenden Dichter ausgezeichnet; er durfte fortwährend um den Monarchen sein, ihm sogar in schlaflosen Nächten vorlesen, kurz er war der erklärte dichterische Günstling. Die Ungnade, die ihn im Jahre 1699 unerwartet traf, ist noch bis heute nicht genügend in ihren Gründen aufgeklärt. Die Deutung, Racine habe durch eine freimütige Schrift über das Los des gedrückten Volkes, die er durch Madame de Maintenon dem Könige überreicht haben soll, dessen Ungnade sich zugezogen, klingt ganz unwahrscheinlich: nichts in Racines Charakter und Lebensgang spricht für eine solche Abirrung auf das politische Gebiet. Racine war viel zu sehr geschmeidiger Hofmann, und die Maintenon eine viel zu gescheite Frau, um dem Könige mit einer solchen Kundgebung lästig zu fallen. Eher verdient die Nachricht Glauben, daß Ludwig XIV. an Racines warmem Eintreten für das in seinem Bestande bedrohte Port-Royal Anstoß genommen habe.

Racine ist nicht wie Corneille der Dichter großer Heldengestalten; er ist überhaupt nicht der Schöpfer bedeutender Männerrollen. Sein Gebiet ist das der Liebesleidenschaft, vornehmlich im Herzen der Frau; auf diesem hat er aber eine Tiefe des Verständnisses und eine Kraft der Schilderung erreicht, wie kein anderer zeitgenössischer dramatischer Dichter der Franzosen. Die Szenen in Racines Dramen, durch die der Gluthauch einer unbesiegbaren Liebe weht, sind fast alle von hohem dichterischen Wert und namentlich von vollendeter Meisterschaft der Sprache; sowie er aber an die Verarbeitung anderer Stoffe geht, erlahmt seine Phantasie, und er wird geradezu flach. Daher auch der auffallende Abstand zwischen seinen Frauen und Männern. In Phèdre, seinem Meisterwerk, sind sowohl Hippolyt wie Theseus wahre Marionetten, die höchstens dazu dienen, die äußere Maschinerie des Stückes in Gang zu halten, aber neben der weiblichen Hauptrolle ganz und gar verschwinden. Ähnlich steht es mit Hermione in Andromaque, mit Roxane in Bajazet, mit Berenice in dem Drama gleichen Namens. Die Frauen beherrschen bei Racine die Bühne und — die Männer; diese sind nur die unentbehrliche Theaterfüllung. Alle „großen“ Szenen bauen sich um Frauen auf. Und die Liebe dieser Frauen hat nichts gemein mit der schüchternen Mädchenneigung einer Chimène im Cid, die die Schranken der weiblichen Zurückhaltung nur durchbricht, wenn ein Rodrigo um ihre Liebe fleht. Nein, die Liebe ist bei Racine eine Leidenschaft, mit der man nicht vernünftelt, die unbezwinglich ist wie der Tod. Racines Frauengestalten lassen sich nicht lieben, sondern sie lieben, mit ihrer ganzen, nur von der einen Empfindung ausgefüllten Seele. „C'est Vénus toute entière à sa proie attachée“,

Digitized by Google

wie der berühmte Vers in der Phädra lautet. Nur in seinen beiden letzten Stücken machte Racine eine Ausnahme: in Esther (1689) und in Athalie (1691); aber diese der biblischen Geschichte entnommenen Stoffe wurden für die Schule der jungen Damen von Saint-Cyr bearbeitet und fielen in die Zeit, als nicht nur der König und Frau von Maintenon, sondern auch der Dichter selber fromm geworden.

Racines erste Stücke: Les frères ennemis und Alexandre zeigen zwar schon die große Versgewandtheit und sprachliche Sicherheit, die ihn stets auszeichneten, aber sie sind inhaltlich noch kalt und wenig anziehend. Erst Andromaque (1667) wies ihm die Stelle an, die er neben und zum Teil über Corneille in der Geschichte des französischen Dramas einnimmt. Nicht daß Racine sich von der durch Corneille geschaffenen Form des klassischen Theaters wesentlich entfernte; im Gegenteil, er überbot noch die Regelmäßigkeit der dramatischen Fügung durch die sorgfältigere Beobachtung der drei Einheiten und vermied alles, was nicht streng zum Hofton paßte. Das Neue, das durch ihn in das französische Drama kam, war die stärkere Hervorhebung des Gefühlslebens, die größere Menschlichkeit seiner Personen. Bei Corneille sind viele der Hauptpersonen eigentlich nur Verkörperungen bestimmter Begriffe, die zum Kampf gegen einander auftreten; es fehlt ihnen am Eigenleben; bei Racine steht jede seiner großen Gestalten, namentlich der weiblichen, nur für sich ein. Was sie vertreten, ist die Leidenschaft ihres Herzens. Sie führen keine langen Zwiespaltreden im Munde, wie sie bei Corneille zur stehenden Regel geworden, indem er den Widerstreit zweier Leidenschaften von dem durch sie beherrschten Helden in ermüdendem Für und Wider auskämpfen läßt. In Racine lebte etwas, ein weniges, von Shakespeareschem Geist, wenn man die Wahrhaftigkeit seiner leidenschaftlich erregten Frauengestalten betrachtet. Die dichterische Sprache Racines ist neben der Lafontaines und Molières die vollendetste, die das 17. Jahrhundert gezeitigt: ebenso klangreich wie kraftvoll, dabei oft kühn bis zum Außergewöhnlichen und wieder maßvoll bis zur klassischen Harmonie.

Im Jahre 1669 folgte Britannicus, nach Tacitus' Darstellung des Lebens Neros, ein wenig erfreuliches Stück, auch ohne die Wärme, die wir sonst bei Racine finden.

Bérénice (1670) behandelt die Liebe des Kaisers Titus zu der schönen Jüdin Berenice, die er aus Gründen der Staatsklugheit nicht zur Gemahlin nehmen kann. Die Handlung ist schleppend, aber das Stück ist reich an glänzenden Einzelheiten. So besonders die Stelle, in der Berenice des Titus große Erscheinung schildert:

> De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur?
> Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur?

Digitized by Google

Ces flambeaux, ces bûchers, cette nuit enflammée,
Ces aigles, ces faisceaux, ce peuple, cette armée,
Cette foule de rois, ces consuls, ce sénat,
Qui tous de mon amant empruntaient leur éclat,
Cette pourpre, cet or, que rehaussait sa gloire,
Et ces lauriers encor témoins de sa victoire.
Tous ces yeux qu'on voyait venir de toutes parts
Confondre sur lui seul leurs avides regards;
Ce port majestueux, cette douce présence:
Ciel! avec quel respect et quelle complaisance
Tous les cœurs en secret l'assuraient de leur foi!

Man vergesse nicht, daß diese Verse dazu bestimmt waren, angesichts des schönen jungen Königs Ludwigs XIV. gesprochen zu werden, und daß sie genau der Stimmung Ausdruck gaben, die in den Herzen des überwiegenden Teils der weiblichen Hofgesellschaft damals allerdings lebte; sie alle sahen in Ludwig einen Titus, dessen Berenice zu werden die meisten für den höchsten ihrer Wünsche bekannten. Solche Stellen zeigen recht deutlich, wie unmöglich heute das Verständnis für das französische Drama des 17. Jahrhunderts ist ohne die Würdigung der äußeren Verhältnisse, denen es seine Lebensbedingungen verdankt. Es ist ein Hofdrama, mit dem wir es bei Racine — und bei Corneille und Molière zum Teil ebenfalls — zu tun haben. Die kritische Abschätzung des Wertes hat sich also um die Beantwortung der Frage zu drehen: was haben jene Hofdichter innerhalb des Rahmens des Hofdramas und bei dem ausgesprochenen Zweck der Hofbelustigung geleistet? Woran es sonst Racine und dem ganzen klassischen Drama der Franzosen gebrach, darüber hat Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie (80. und 81. Stück) so unübertrefflich richtig geurteilt, daß man einfach darauf zu verweisen hat.

Den Höhepunkt seiner dramatischen Kraft erreichte Racine in Phèdre (1677). Die zwischen ihr und Bérénice liegenden Stücke Bajazet (1672), Mithridate (1673) und Iphigénie (1674) stehen weit hinter jenen beiden zurück. Phèdre ist von Racines Dramen auch das einzige, das sich bis auf den heutigen Tag ohne merkliche Abschwächung des Eindrucks auf der französischen Bühne erhalten hat, wesentlich allerdings durch die gewaltige Erscheinung der Phädra, die an verzehrender Glut der Leidenschaft selbst die Phädra des Euripides übertrifft, der sie doch nachgebildet ist. Und gerade gegen Phèdre wurde von einem Teil der Hofgesellschaft und von den literarischen Basenstuben, namentlich vom Hôtel Rambouillet, ein gehässiges Ränkespiel ins Werk gesetzt, so daß wirklich diese bedeutendste Tragödie des 17. Jahrhunderts kläglich durchfiel und der Phèdre eines gewissen Pradon weichen mußte, dessen Namen ohne die Geschichte jener Theaterkabale heute niemand kennen würde.

Vergebens schrieb Boileau Worte der wärmsten Anerkennung über Racines Phèdre; vergebens lehnte sich der unbefangene Teil der Zuhörer gegen die Verunglimpfungen seitens der höfischen Neider auf, — das Stück galt im amtlichen Hofstil als eine dramatische Niederlage des Dichters.

In Phèdre gibt es eigentlich nur eine Rolle: die der Phädra; Theseus und Hippolyt treten ganz hinter ihr zurück, und die im klassischen Drama der Franzosen unvermeidlichen, unerträglichen „Vertrauten", Oenone und Théramène, dienen nur dazu, die Helden zuweilen zu unterbrechen, damit wenigstens äußerlich eine Art von dramatischem Gespräch zustande komme. Die Rolle der Aricia, der Geliebten des Hippolyt, ist vollends ganz überflüssig. Um so gewaltiger tritt Phädra in den Vordergrund, sie beherrscht das ganze Stück, jede Szene. In keinem Drama Racines ist die Einheitlichkeit der Handlung und der Spannung so auf die Spitze getrieben wie in Phèdre. Als Probe diene die Szene, in der Phädra dem Hippolyt, ihrem Stiefsohn, ihre Leidenschaft für ihn gesteht (II. Akt, Szene 5):

— Ah! cruel, tn m'as trop entendue,
Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.
Hé bien; connais donc Phèdre et toute sa fureur,
J'aime. Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,
Innocente à mes yeux, je m'approuve moi-même;
Ni que du fol amour qui trouble ma raison
Ma lâche complaisance ait nourri le poison.
Objet infortuné des vengeances célestes,
Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes.
Les Dieux m'en sont témoins, ces Dieux qui dans mon flanc
Ont allumé le feu fatal à tout mon sang;
Ces Dieux qui se sont fait une gloire cruelle
De séduire le cœur d'une faible mortelle.
Toi-même en ton esprit rappelle le passé.
C'est pen de t'avoir fui, cruel, je t'ai chassé;
J'ai voulu te paraître odieuse, inhumaine;
Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine.
De qnoi m'ont profité mes inutiles soins?
Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins.
Tes malheurs te prêtaient encor de nouveaux charmes.
J'ai langui, j'ai séché, dans les fenx, dans les larmes,
Il suffit de tes yeux pour t'en persuader,
Si tes yeux nn moment pouvaient me regarder.
Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour.
Digne fils du héros qui t'a donné le jour,
Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite.
La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte!
Crois-moi, ce monstre affreux ne doit pont t'échapper.
Voilà mon cœur. C'est là que ta main doit frapper.
Impatient déjà d'expier son offense,

Google

Au-devant de ton bras je le sens qui s'avance.
Frappe. Ou si tu le crois indigne de tes coups,
Si ta haine m'envie un supplice si doux,
Ou si d'un sang trop vil ta main serait trempée,
Au défaut de ton bras prête-moi ton épée,
Donne! —

Der unverdiente Mißerfolg der Phèdre kränkte Racine so schwer, daß er dem Theater lange gänzlich entsagte. Zwölf Jahre hielt er sich von jeder Arbeit für die Bühne fern; erst wieder im Jahre 1689 schrieb er auf besonderen Wunsch der Frau von Maintenon seine Esther, keines seiner besten Stücke, wenn auch sprachlich sehr schön.

Mit Athalie (1691) nahm er von der dramatischen Muse den letzten Abschied. An Racine erinnert in diesem Stück nur die Großartigkeit der Sprache; im übrigen steht Athalie ganz vereinsamt unter seinen Dramen da. Zu solcher Höhe der dramatischen Auffassung hatte sich Corneille nie, aber auch ebensowenig Racine selbst je vorher erhoben. Die Gestalten wachsen in Athalie ins Riesengroße; die Leidenschaften ordnen sich einer höheren Macht unter: die Liebe spricht nicht, wo der Ewige weilt. Der Ort der Handlung: der Tempel zu Jerusalem, die ganze Stimmung, alles verleiht diesem letzten Stück Racines eine besondere Weihe, die durch die Majestät der Sprache noch verstärkt wird. Die Szene, in der Athalie ihren Traum erzählt, möge als Probe dienen:

(Akt II, Szene 5.)

C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit.
Ma mère Jézabel devant moi s'est montrée,
Comme au jour de sa mort pompeusement parée.
Ses malheurs n'avaient point abattu sa fierté;
Même elle avait encor cet éclat emprunté,
Dont elle eut soin de peindre et d'orner son visage,
Pour réparer des ans l'irréparable outrage.
„Tremble, m'a-t-elle dit, fille digne de moi.
Le cruel Dieu des Juifs l'emporte aussi sur toi.
Je te plains de tomber dans ses mains redoutables,
Ma fille“ — En achevant ces mots épouvantables,
Son ombre vers mon lit a paru se baisser;
Et moi, je lui tendais les mains pour l'embrasser;
Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange
D'os et de chairs meurtris, et traînés dans la fange,
Des lambeaux pleins de sang, et des membres affreux
Que des chiens dévorants se disputaient entre eux. —

Das Stück wurde von der Hofgesellschaft kalt aufgenommen: es wehte darin ein andrer Geist als jener schablonenhaften Hoftragik, die allenfalls den Tod aus Liebesleidenschaft ertrug, aber nicht an Gestalten gewöhnt war, die so gar nicht die Sprache von Versailles redeten. Auch

in diesem Falle vermochte Boileaus Begeisterung nicht, die Stimmung für Racines künstlerisch vollendetste, wenn auch nicht leidenschaftlichste Tragödie günstiger zu gestalten. Boileau sagte zu Racine: „Athalie est votre plus bel ouvrage et la postérité y reviendra.“ — Das verwirklichte sich aber erst nach mehr als 50 Jahren durch Voltaires Eintreten für Athalie.

Von Racine besitzen wir noch eine Komödie Les Plaideurs (1668), nach der Andromaque geschrieben, ein sehr lustiges und wahrhaft komisches Stück, in mancher Beziehung an Molières Lustspiele erinnernd. Sie entstand nach einem unerfreulichen Rechtstreit, den Racine geführt hatte und aus dem die Richter selbst nicht recht klug zu werden schienen. Der Held, Perrin Dandin, leidet an der Prozeßsucht, und man hält ihn deshalb unter strenger Bewachung im Hause fest; um aber seiner Krankheit einige Linderung zu verschaffen, veranstaltet man ein Strafverfahren gegen einen Hund, der in der Küche einen Kapaunen gestohlen. Die Reden der Advokaten sind von erschütternder Komik, und die Sprache ist witzig und schlagfertig.

Siebentes Kapitel.

Die Komödie.

Molière (1622—1673).

König Ludwig XIV. soll Boileau einmal gefragt haben, wen er für den größten Dichter „seines“, d. h. Ludwigs, Jahrhunderts hielte, und Boileau soll zur Antwort gegeben haben: „Sire, c'est Molière.“ Die Anekdote klingt nicht unwahrscheinlich; sie ist mindestens sehr hübsch erfunden. Molière ist allerdings das größte dichterische Genie Frankreichs gewesen, das im 17. Jahrhundert hervorgebracht wurde. Davon hat der König sich nichts träumen lassen, der ihn zwar mit gelegentlichen Herablassungen beehrte, ihm auch einen Zuschuß zu den Kosten seines Theaters zahlte, ihn aber im Grunde doch eben nur für seinen Spaßmacher hielt und nicht wenig erstaunt gewesen sein mag, aus dem Munde seines literarischen Orakels Boileau zu hören, Molière sei nicht nur ein Dichter, sondern gar der größte seiner Zeit. Er soll Boileau erwidert haben: „Ich glaube das zwar nicht, aber Sie müssen dergleichen besser verstehen.“

Jean-Baptiste Poquelin wurde in Paris am 15. Januar 1622 als der Sohn eines „Valet de chambre tapissier“ des Königs geboren. Den Namen **Molière** hat er erst während seiner



Molière.

Schauspielerwanderschaft (1646—1658) angenommen, um die gut bürgerlichen Eltern zu schonen, die durch die Komödiantenlaufbahn ihres Sohnes aufs tiefste betrübt waren. Später hat er ihn beibehalten und ist unter ihm Frankreichs höchster literarischer Stolz geworden.

Molière hatte eine gute Erziehung genossen und zeitlebens den Geschmack für die lateinischen und griechischen Dichter bewahrt, wie er sich denn auch einmal an einer Übersetzung des Lucrez versucht hat. Dem Anwaltsberuf, zu dem sein Vater ihn bestimmt hatte, entzog er sich,

Digitized by Google

schloß sich, einer früh erwachten Neigung zum Theater folgend, auch durch ein Liebesverhältnis zu der Leiterin des „Illustre Théâtre", Madelaine Béjart, veranlaßt, ihrer Schauspielergesellschaft an und wurde bald deren eigentlicher künstlerischer Leiter. Das Theater hatte in Paris Mißerfolge; so brach denn die Gesellschaft zu einer Wanderfahrt durch die Provinzen auf (1647), die über 12 Jahre dauerte. Über diese Wanderschaft weiß man herzlich wenig, und doch ist sicher während dieser Zeit Molières dramatische Entfaltung vor sich gegangen. Die Verbindung mit dieser Truppe, die er durch seine Leitung zu der besten Frankreichs machte, wurde für Molière den Dichter wie den Menschen entscheidend. Seine ersten Komödien hat er für diese Wandergesellschaft geschrieben und in der Provinz aufführen lassen, und aus den Kreisen seines Theaters erwuchs ihm auch das schwere Verhängnis seines ehelichen Lebens. Im Jahre 1662 heiratete Molière in Paris Armande Béjart, er, der 40jährige Mann, das 19jährige Mädchen. Sie hatte bis dahin für eine jüngere Schwester der Béjart gegolten; es steht aber heute fest, daß sie eine Tochter der Béjart und irgend eines früheren Liebhabers gewesen ist. Die furchtbare Anschuldigung gegen Molière, in Armande Béjart, wenn auch unbewußt, seine eigene Tochter geliebt und geheiratet zu haben, ist durch die neueren Untersuchungen unwiderleglich als falsch bewiesen. Die Verdächtigungen nach dieser Richtung wurden schon zu Lebzeiten des großen Dichters laut, fanden aber bei den Unbefangenen keinen Glauben; um die Lästerzungen zum Schweigen zu bringen, hat König Ludwig XIV. bei Molières erstem Kinde selbst Patenstelle vertreten.

Seine Ehe mit Armaude Béjart wurde für Molière zu einer Quelle der bittersten seelischen Leiden. Er liebte sie mit blinder Leidenschaft, liebte sie trotz ihrem Leichtsinn, ihrer Herzlosigkeit und ihrer Untreue, und ist dieser furchtbaren elfjährigen Seelenqual in der Blüte seines Lebens mit 51 Jahren (1673) auch körperlich erlegen. Liest man die während seiner Ehe entstandenen Stücke mit besonderer Aufmerksamkeit und mit dem Gedanken an die Seelenstimmung des unglücklich liebenden Dichters, so findet man vielfach die schmerzlichsten Ausbrüche seines zermarterten Herzens. In dieser Beziehung ist namentlich der Misanthrope (1666) als Molières tiefstes, mit blutendem Herzen geschriebenes Stück zu bezeichnen; er ist die Tragödie dieses Komödiendichters. Die unbezwingliche Liebe des Alceste zu der oberflächlichen und koketten Célimène ist Molières eigene Geschichte, natürlich nicht in allen Einzelheiten, aber im innersten Kern. So hat Molière das nichtswürdige Geschöpf geliebt, das sein Leben verbittert und vernichtet hat:

— Je suis, quelque ardeur qu'elle m'ait pu donner,
Le premier à les (les défauts) voir, comme à les condamner.

Digitized by Google

Mais avec tout cela, quoi que je puisse faire,
Je confesse mon faible, elle a l'art de me plaire:
J'ai beau voir ses défauts, et j'ai beau l'en blâmer,
En dépit qu'on en ait, elle se fait aimer. (Akt I, Szene 1.)

Auch viele andere Stellen im Misanthrope lesen sich wie ein inneres Schluchzen des mit seiner düsteren Leidenschaft ringenden, aber ihr immer wieder unterliegenden Dichters. So die im II. Akt, Szene 1, wo Alceste der Célimène ins Gesicht sagt:

— Morbleu! faut-il que je vous aime!
Ah! que, si de vos mains je rattrappe mon cœur,
Je bénirai le ciel de ce rare bonheur!
Je ne le cèle pas, je fais tout mon possible
A rompre de ce cœur l'attachement terrible,
Mais mes plus grands efforts n'ont rien fait jusqu'ici,
Et c'est pour mes péchés que je vous aime ainsi.

Im Misanthrope bricht Alceste wenigstens äußerlich die Kette, die ihn an Célimène fesselt: Molière selbst hat, trotz wiederholten Versuchen, nicht die Kraft gehabt, Armande von sich zu stoßen. Er, der von allen ihm nahestehenden geliebt wurde, der mit den edelsten Männern seiner Zeit in freundschaftlich innigem Verkehr lebte, und dem die Gunst der Frauen seit seinen ersten schauspielerischen Versuchen treu geblieben, er hat es nicht vermocht, die Liebe seiner eigenen Frau zu gewinnen, die ihm alles verdankte! So war das Leben dieses Meisters der Komödie eine fortgesetzte Tragödie, wie sie ergreifender kaum je ein Dichter an sich erfahren hat. Und gerade während dieser glücklosesten Zeit seines Lebens hat Molière die tollsten seiner Possen geschrieben, hat er im Monsieur de Pourceaugnac (1670) ein wahres Feuerwerk übermütigster Laune entzündet, im Amphitryon (1669) sein eigenes eheliches Geschick verspottet, ja die Heiterkeit sich abgezwungen, seinen urkomischen Bourgeois gentilhomme (1670) zu schreiben. Manche Stücke Molières gewinnen durch die überraschenden Verknotungen mit seinem eigenen Leben einen ganz besonderen Reiz: so schrieb er die Ecole des maris (1661), worin er die Unmöglichkeit der Liebe eines jungen Mädchens zu dem viel älteren Manne und Wohltäter aufs schlagendste nachwies, kurz vor seiner eigenen Verheiratung mit Armande Béjart, — und so starb er wenige Stunden nach der Aufführung seines „Eingebildeten Kranken", worin er selber, schon schwerleidend, mitgewirkt.

Molière begann seine dichterische Tätigkeit merkwürdigerweise mit zwei ernsten Stücken: La Thébaide und Don Garcie de Navarre, ou le Prince jaloux; sie hatten zum Glück für des Dichters fernere Laufbahn keinen Erfolg, und er gab es auf, sich je wieder im Drama ernster Gattung zu versuchen. Für die Schauspielergesellschaft, mit der er

Digitized by Google

herumreiste, schrieb er sodann eine Menge von Lustspielen in italienischem Geschmack, d. h. mit ausschließlicher Hervorhebung des possenhaften Elementes, ohne Vertiefung der Charaktere und ohne einen andern Zweck, als der Gallerie zu gefallen. Molières erste Komödien besserer Art waren: L'Etourdi, in Lyon im Jahre 1653 aufgeführt, und Le dépit amoureux; aber auch diese Stücke verraten noch wenig von dem Genie, das einige Jahre später mit den Précieuses ridicules (Paris 1659) seinen Anspruch auf den Titel des bedeutendsten Sittenkomödiendichters aller Zeiten begründen sollte.

In diesem Stück griff Molière eine ganze mächtige Strömung in Gesellschaft und Literatur an: die früher (vergl. Buch 3, Kapitel 2) geschilderte weibliche Schöngeisterei mit ihren Lächerlichkeiten und Übertreibungen, mit ihrer öden Unnatur und Gefühlsverlogenheit. In dem einen Akt, den das in Prosa geschriebene Stück umfaßt, hat Molière so wuchtige Streiche gegen das Hauptlaster des 17. Jahrhunderts geführt, daß von da ab der Ruhmesschein der literarischen Schöngeisterei sichtbar zu erblassen begann. Wie er in der vorhin angeführten Stelle im Misanthrope (S. 206) in ungeschminkten Worten seinen Unwillen gegen die ebenso undichterische wie unwahre Lyrik seiner Zeit ausspricht, so vernichtet er in dieser kleinen Komödie die gespreizte Ziererei der hochadligen Damenzirkel. Das war die große Kunst, die Komödie nach der Art des Aristophanes, die ihrer Zeit den Spiegel vorhielt, so daß sie über ihr wohlgetroffenes, wenig übertriebenes Bild sich lachend entsetzte. Zwei Akademiker, Ménage und Chapelain, Zierden des Hôtels Rambouillet und ähnlicher Pachtanstalten des guten Geschmacks, sollen einander sehr betroffen angesehen haben, nachdem sie die Précieuses ridicules gehört, und einander Besserung gelobt haben. Mag die Erzählung von dem begeisterten Greise im Theater auch nur von dem bekannten Treppenwitz der Literaturgeschichte erfunden sein, wonach jener Molière zugerufen habe: „Courage, courage, Molière! voilà la bonne comédie!“ — so beginnt allerdings von der Aufführung der Précieuses ridicules nicht nur Molières Siegeslaufbahn im höheren Lustspiel, sondern der Anfang der französischen Sittenkomödie überhaupt. Wenig mehr als hundert Jahre waren seit der Aufführung des Eugène von Jodelle vergangen: aber welch ein großartiger Fortschritt über jenen ersten rohen Versuch hinaus, dem wirklichen Leben seine Komik abzulauschen!

Molière hat zu wiederholten Malen das Gebiet der literarisch-kritischen Komödie betreten: so in der erwähnten Stelle des Misanthrope, in den Femmes savantes und namentlich in dem reizenden Scherz: La Critique de l'Ecole de Femmes (1662), worin er die Ausstellungen seiner Gegner an der Ecole de Femmes auf offenem Theater lächerlich

Digitized by Google

machte. Es gibt in keiner Literatur ein zweite so witzige, halb-ernste, halb-übermütige dramatische Abfertigung der geschmacklosen Kritik, vollzogen durch den bekrittelten Verfasser selber. Nebenbei enthält diese kleine Plauderei so blutige Ausfälle gegen das mit seinem ästhetischen Verständnis sich brüstende Hofgesinde, verkörpert in der ewigen Zielscheibe des Molièreschen Witzes: dem „Marquis“, daß es allerdings des gnädigen Schutzes des Königs bedurfte, um den Dichter gegen die Rachsucht der beleidigten Kaste sicher zu stellen. Molière hat an stadtbekannte Begebenheiten erinnert, wenn er die Ränke des Hofadels gegen seine Stücke und dessen ganzes läppisches Betragen im Theater durch Dorante schildern läßt:

Tu es donc, Marquis, de ces messieurs du bel air qui ne veulent pas que le parterre ait du sens commun, et qui seraient fâchés d'avoir ri avec lui, fût-ce de la meilleure chose du monde? Je vis l'autre jour sur le théâtre un de nos amis qui se rendit ridicule par là. Il écouta toute la pièce avec un sérieux le plus sombre du monde; et ce qui égayait les autres, ridait son front. A tous les éclats de risée, il haussait les épaules et regardait le parterre en pitié; et quelquefois aussi, le regardant avec dépit, il lui disait tout haut: „*Ris donc, parterre, ris donc*“. Ce fut une seconde comédie que le chagrin de notre ami: il la donna en galant homme à toute l'assemblée, et chacun demeura d'accord qu'on ne pouvait pas mieux jouer qu'il fit. Apprends, marquis, je te prie, et les autres aussi, que le bon sens n'a point de place déterminée; que la différence du demi-louis d'or et de la pièce de 15 sous ne fait rien du tout au bon goût; que debont ou assis on peut donner un mauvais jugement. — —

Die Wirkung solcher unmittelbaren Unterhaltung des Dichters mit seinen Zuhörern, angesichts der verspotteten Herren und Damen aus der vornehmen Gesellschaft, muß gezündet haben.

Gegen die Anmaßungen und den Ungeschmack gewisser Kreise der höheren Gesellschaft gerichtet sind: Le Bourgois gentilhomme, worin dem bürgerlichen Protzentum arg mitgespielt wird, und das Impromptu de Versailles. In diesem wird der Marquis abermals aufs schonungsloseste mitgenommen.

Eine andere Zielscheibe des Molièreschen Witzes war der ärztliche Stand. Die nach einem altfranzösischen Fableau umgearbeitete possenhafte Komödie Le Médecin malgré lui (1666) eröffnete den Reigen dieser besonderen Richtung. Molières eigenste Schöpfung, die Gestalt des Sganarelle, tritt in diesem Stück zum ersten Mal selbständig auf, nicht als Diener eines großen Herren wie z. B. im Festin de pierre (Don Juan). Es ist das einer jener glücklichen dichterischen Einfälle, wie Shakespeares Falstaff, Rabelais' Panurg, Cervantes' Sancho Pansa, — am meisten freilich durch die vollendete Gaunerei mit Panurg ver-

wandt. Wir begegnen diesem lustigen Schurken bei Molière in allen möglichen Verkleidungen.

Gegen die Quacksalberei, die damals in der Heilkunde getrieben wurde, sind ferner gerichtet: L'Amour médecin (1665), Monsieur de Pourceaugnac (1670) und Molières letztes Stück: Le Malade imaginaire (1673).

Eigentliche Charakterkomödien höheren Stils hat Molière nicht so viele geschrieben wie Sittenkomödien. Die bedeutendsten der Art sind L'Avare (1662), Le Misanthrope (1666) und vor allen Le Tartuffe (1667). Die Verspottung des Adels, der Schwächen des bürgerlichen Emporkömmlings, der ärztlichen Pfuscher, der schöngeistigen Blaustrümpfe war Molière ohne schlimme Zwischenfälle gelungen; mit dem **Tartuffe** sollte er erfahren, wo die Grenze der Satire im damaligen Frankreich selbst für einen vom König so huldvoll ausgezeichneten Hofdichter lag. Obgleich er in diesem Stück sich keineswegs gegen irgend eine kirchliche Einrichtung oder eine Seite des wahrhaft religiösen Lebens wandte, sondern lediglich die falsche Kirchlichkeit, das Heuchlertum brandmarkte, entfesselte er dennoch einen solchen Sturm der geärgerten Klerisei gegen sich, daß es zunächst schwer hielt, das Stück überhaupt zur Aufführung zu bringen, und daß ihm der großartige Erfolg seiner Komödie von der Geistlichkeit nie verziehen wurde. Dabei ist der Tartuffe gar kein Geistlicher, sondern ein Laie, und die Kirche hätte um so weniger Ursache gehabt, mit dieser gelungenen Bloßstellung des Gegensatzes aller echten Herzensfrömmigkeit unzufrieden zu sein.

Schon im Jahre 1664 hatte Molière seinen Tartuffe zur Aufführung eingereicht, war aber einstweilen vom König ohne bestimmte Entscheidung gelassen worden. Als das Stück endlich im Jahre 1667 über die Bühne gehen sollte, erhob das Parlament auf Anstiften der Geistlichkeit Einsprache dagegen; der König, damals in Flandern kriegerisch in Anspruch genommen, konnte sich nicht um die Pariser Theaterverhältnisse kümmern. Vergebens entsandte Molière zwei Mitglieder seines Theaters in das Heerlager des Königs, um von ihm die Erlaubnis zur Aufführung zu erwirken. Die Bittschrift Molières aus dem Jahre 1667 ist uns erhalten: er führt darin eine bei aller Ehrerbietung sehr männerstolze Sprache und droht allen Ernstes, er werde, wenn die Aufführung dieses Stückes hintertrieben würde, nie wieder eine Komödie schreiben. „Il est très assuré, Sire, qu'il ne faut plus que je songe à faire des comédies, si les Tartuffes ont l'avantage", heißt es in Molières „Placet" vom 6. August 1667. Umsonst, Molière mußte sich noch fast zwei Jahre gedulden. Am 5. Februar 1669 konnte endlich die Aufführung von statten gehen: der Erfolg war selbst nach Molières bisherigen Erfahrungen unerhört.

Digitized by Google

Die einzige erhebliche Ausstellung, die sich gegen den Tartuffe erheben läßt, ist der ganz äußerlich herbeigeführte Schluß. Überhaupt sind die letzten Akte Molières Achillesferse; gerade in den besten seiner Stücke, im Tartuffe, Don Juan, Misanthrope, Avare u. a. wird die Lösung entweder durch Dazwischentreten einer höheren Macht herbeigeführt, oder der Dichter begnügt sich mit einem Ausgang, der nach der Art der geschilderten Charaktere keinen endgiltigen Abschluß bietet. Im Tartuffe besonders siegt bis ans Ende die Frechheit und Schurkerei des Heuchlers über die Einfalt des ihm blindlings vertrauenden Orgon. Schritte nicht im letzten Augenblick als Maschinengott die an den Haaren herbeigezogene Gnade des Königs ein, so würde der ehrliche dumme Orgon von dem schurkischen Tartuffe ins Gefängnis gebracht. Wahrscheinlich hat gerade dieser schwächliche Ausgang am meisten dazu beigetragen, den König endlich zur Erteilung der Aufführungserlaubnis zu bestimmen. Einer so dick aufgetragenen Schmeichelei wie der im V. Akt, Szene 7 konnte der König nicht gut widerstehen:

Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude,
Un prince dont les yeux se font jour dans les cœurs,
Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs.
D'un fin discernement sa grande âme pourvue,
Sur les choses toujours jette une droite vue;
Chez elle jamais rien ne surprend trop d'accès,
Et sa ferme raison ne tombe en nul excès.
Il donne aux gens de bien une gloire immortelle,
Mais sans aveuglement il fait briller ce zèle,
Et l'amour pour les vrais ne ferme point son cœur
A tout ce que les faux doivent donner d'horreur. — —

Zu solchen Mitteln fader Lobhudelei mußte sich der freieste dichterische Geist unter Ludwig XIV. hinablassen, um nur den Parisern seine Schöpfungen vorführen zu dürfen! Aber weder diese Erniedrigung noch all die zahlreichen Dienste, die Molière in seiner Stellung als Komödienschreiber für die Hoffestlichkeiten geleistet, haben ihm nach seinem Tode vom König auch nur so viel eingetragen, daß ihm das von der erbosten Geistlichkeit versagte Fleckchen geweihter Erde ohne weiteres gegönnt wurde. Selbst Sainte-Beuve, dieser Lobredner des „Siècle de Louis le Grand“ um jeden Preis, spricht bei dieser Gelegenheit von dem „égoïsme hideux, incurable“ des Herrschers, dem der tote Dichter, da er ihn nicht mehr belustigen konnte, sofort völlig gleichgiltig geworden war.

Seit der ersten Aufführung des Tartuffe verfolgte die gereizte Kirche Molière unablässig mit ihren Feindseligkeiten. In derselben Woche, in der das Stück zuerst gespielt wurde, tat der Erzbischof von

Digitized by Google

Paris nicht nur den Dichter, sondern auch jeden Leser und Zuschauer des Tartuffe in den Bann. Das Gehässigste hat aber Bossuet in seinen Maximes et réflexions sur la comédie geleistet, worin er sich und die Tartuffes seiner Zeit noch an dem toten Molière rächte, indem er schrieb: „Die Nachwelt wird vielleicht von dem Ende dieses berühmten Komödianten hören, der bei der Aufführung seines ‚Eingebildeten Kranken' den letzten Streich von der Krankheit erhielt, an der er wenige Stunden darauf starb und so von der Spaßmacherei des Theaters zu dem Richterstuhl dessen gerufen wurde, der da sagt: ‚Wehe euch, die ihr lachet, denn ihr werdet weinen'." —

Und nun noch ein Wort über dasjenige Stück Molières, das jeder Einreihung in bekannte Schubfächer spottet: **Don Juan**, ou le Festin de pierre (1665). Es ist die Bearbeitung eines der bedeutendsten Dramen des spanischen Theaters, des Convidado de piedra (Der steinerne Gast) von Tirso de Molina, das Molière wahrscheinlich durch eine italienische Bearbeitung kennen gelernt hatte. Trotz der Bezeichnung „Comédie" und trotz der lustigen Rolle Sganarelles, des Dieners Don Juans, und trotz manchen tollen Szenen ist dies Stück das ernsteste aller Molièreschen Dramen. Die bis zur letzten Szene sich steigernde Ruchlosigkeit des Genußmenschen Don Juan, die freche Verspottung alles Heiligen und Edlen auf Erden, die Beugung menschlichen und göttlichen Rechts durch jenen Vertreter einer ganzen Kaste, ist die kühnste Tat, die Molière je auf der Bühne der Komödie gewagt. Mit dieser Anklage gegen die Verworfenheit eines großen, mächtigen Standes griff er viel weiter hinaus als mit dem Tartuffe, der doch nur gegen Auswüchse einer von ihm selbst als berechtigt anerkannten Denkart gerichtet war. Molière hat im Don Juan keineswegs nur einen dankbaren spanischen Stoff für die französische Bühne zurechtgestutzt, sondern er hat in seinem grimmigen Haß gegen die Adelskaste, die ihm in seinem ehelichen Leben wie in seiner Künstlerlaufbahn so viel Herzeleid angetan, aus dem bei allem Leichtsinn doch noch menschenähnlichen spanischen Frauenverführer in seinem Stück einen wahren Auswurf der Hölle gemacht, wie er im Leben unmöglich vorkommt. Ein empörtes Zähneknirschen kann man, ohne dem Wortlaut Gewalt anzutun, aus vielen Stellen dieses Stückes heraushören. Mit Recht erinnert Lotheißen in seinem Werk über Molière daran, daß die Stelle, in der Don Juans Diener seinem saubern Herrn zuruft:

Pensez-vous, que pour être de qualité, pour avoir une perruque blonde et bien frisée, des plumes à votre chapeau, un habit bien doré et des rubans couleur de feu — pensez-vous, dis-je, que vous en soyez plus habile homme, que tout vous soit permis, et qu'on n'ose vous dire vos vérités?

— daß diese Stelle die auffallendste Ähnlichkeit hat mit dem berühmten Selbstgespräch Figaros in Beaumarchais' Komödie, worin der Barbier vom Grafen Almaviva meint: „Du hast dir die Mühe gegeben, geboren zu werden, nichts weiter!" Nur daß Beaumarchais solche Worte schrieb zu einer Zeit, als sie auf aller Lippen schwebten, Molière seinen Sganarelle die Rede halten ließ, als von den Rechten eines „Dritten Standes" in Frankreich noch keine Ahnung herrschte. Übrigens hat die Erlaubnis zur Aufführung des Don Juan von Molière kaum geringere Schwierigkeiten gemacht, als die zur Aufführung von Beaumarchais' „Hochzeit des Figaro".

Über Molières Bedeutung als Schöpfers des neueren Lustspiels irgend etwas neues zu sagen nach den unendlich vielen Arbeiten über ihn in allen Sprachen, ist ebenso unmöglich wie überflüssig. Allenfalls könnte man auf die Tatsache hinweisen, daß kaum je ein Dichter innerhalb seines besonderen dichterischen Gebietes sich so vielseitig betätigt hat, wie Molière. Von der an das ernste Schauspiel grenzenden Charakterkomödie (Le Misanthrope und Le Tartuffe), über die derbsatirische Sittenkomödie (Les Précieuses ridicules, Le Bourgeois gentilhomme), bis zur tollen Posse (Le Médecin malgré lui, George Dandin, Monsieur de Pourceaugnac), ja bis zum einfachen Festspiel im Geschmack des übersättigten Hofes, — waren alle Gattungen der heiteren dramatischen Muse diesem unermüdlich schaffenden Geiste gleich geläufig. Dabei bedenke man, daß Molière neben dieser umfangreichen schriftstellerischen Tätigkeit ununterbrochen als Leiter und Schauspieler seines Theaters beschäftigt war, wie er ja auch inmitten seines Berufes vom Tode ereilt wurde.

Von allen dramatischen Schriftstellern Frankreichs im 16. Jahrhundert hat Molière allein an die altfranzösische, die gallische Überlieferung anzuknüpfen gewagt. Was weder Corneille noch Racine gelungen war: ein nationales Drama im eigentlichen Sinne des Wortes zu schaffen, das hat Molière, wenn auch nur auf dem Gebiete der Komödie, mit dem sichern Gefühl des vollkräftigen Künstlers erreicht. Die klassischen Römer- und Griechen-Tragödien der großen französischen Tragiker des 17. Jahrhunderts muten jeden Nichtfranzosen heute kalt und fremd an, während die echtfranzösischen, ganz von nationalem Pulsschlage belebten Stücke Molières noch jetzt Gemeingut aller gebildeten Völker sind und besonders auch zum Bestande jeder besseren deutschen Bühne gehören. Deutschland hat heute seine Molière-Gelehrten und hatte früher seine Molière-Zeitschrift so gut wie Frankreich, und einige der besten Darstellungen des Dichters rühren von Deutschen her: Paul Lindau und Lotheißen.

Digitized by Google

Molières Sprache erinnert noch lebhaft an die gesunde Kraft des 16. Jahrhunderts und hat sich nie ganz dem steifen Regelzwange zum Zweck der äußeren Regelrichtigkeit gefügt. Sie verschmäht es nicht, bei der Sprache des Volkes reichliche Anleihen zu machen, wie Molière ja auch bei der Wahl seiner Stoffe ohne jede Scheu vor dem Vorwurf des Mangels an Selbsterfindung verfuhr. Bekannt ist sein Wort: „Je prends mon bien où je le trouve“. Seine Stoffe waren fast nie eigener Erfindung, sondern den verschiedenartigsten Quellen entnommen; ja selbst einzelne Verse und Szenen übertrug er aus längst vergessenen Stücken in seine Arbeiten, ohne daß seine innere Selbständigkeit dadurch Schaden erlitt.

Molière ist einer von den vielen Geistern ersten Ranges, die die französische Akademie nicht mit ihrer Mitgliedschaft beehrt haben. Seine Aufnahme wurde abgelehnt, weil ein Schauspieler doch nicht Mitglied einer so erlauchten Gesellschaft sein dürfte! Molière hatte viel zu sehr den Stolz seiner Kunst, als daß er der Akademie das Opfer gebracht hätte, ihr zuliebe auf den Beruf zu verzichten, dem er seine ersten dichterischen Anregungen verdankte. Die Inschrift im Institut de France, dem heutigen Sitze der Akademie:

Rien ne manque à sa gloire, il manquait à la nôtre

sagt über Molières Verhältnis zur Akademie nur die beschämende Wahrheit.

Deutschen Lesern Molières wird Goethes Urteil als ein Nachtrag wertvoll sein. Auf der Höhe der Weltberühmtheit äußerte er sich über ihn (in den Gesprächen mit Eckermann, 1825): „Molière ist so groß, daß man immer von neuem erstaunt, wenn man ihn wieder liest. Er ist ein Mann für sich, seine Stücke grenzen ans Tragische.“ — Ferner (1826): „Reiner Mensch, das ist das eigentliche Wort, das man von ihm sagen kann; es ist an ihm nichts verbogen und verbildet. Und nun diese Großheit! Er beherrschte die Sitten seiner Zeit. — Molière züchtigte die Menschen, indem er sie in ihrer Wahrheit zeichnete.“ — (1827): „Ich kenne und liebe Molière seit meiner Jugend und habe während meines ganzen Lebens von ihm gelernt. — Es ist nicht bloß das vollendete künstlerische Verfahren, was mich an ihm entzückt, sondern vorzüglich auch das liebenswürdige Naturell, das hochgebildete Innere des Dichters. Es ist in ihm eine Grazie und ein Takt für das Schickliche und ein Ton des feinen Umgangs, wie es seine angeborene schöne Natur nur im täglichen Verkehr mit den vorzüglichsten Menschen seines Jahrhunderts erreichen konnte.“

Digitized by Google

Molière hat mehr talentvolle Nachfolger gefunden, als Corneille und Racine. Die bedeutendsten Lustspieldichter nach Molière waren Regnard, Boursault, Dancourt.

Jean François Regnard (1655—1709) steht an Bühnenkomik Molière am nächsten. Seine Sprache ist gefeilter als die seines großen Vorbildes; er bestrebte sich offenbar, Boileaus Anerkennung zu verdienen. Das beste seiner Stücke: Le joueur (1696) enthält eine launige Schilderung des bewegten Lebens eines Spielers, ohne Vertiefung des Charakters, aber reich an lustigen Auftritten. Außerdem rühren von ihm her: Les Ménèchmes (1705) und Le Légataire universel (1708), dieses eine höchst ausgelassene Komödie, von zündendem Witz, aber auch von großer Rohheit des Gefühls. Der Testaments-Betrug, gegen den sterbenden Greis verübt, wirkt bei aller Possenhaftigkeit der Sprache abstoßend.

Edme Boursault (1638—1701) wollte um jeden Preis Molière in den Schatten stellen und hat sich dadurch viele Feinde gemacht, deren gefährlichster Boileau war. Ohne tiefere Bildung, besaß er doch einen reichen Schatz urwüchsigen Humors, sodaß seine Stücke Mercure galant und Esope à la ville, Esope à la cour noch heute nicht ganz vergessen sind.

Florent Dancourt (1661—1726) war für das 17. Jahrhundert, was Scribe für das 19. Jahrhundert: der fruchtbarste Versorger des Theaters mit leichter dramatischer Tagesware. Ungefähr 60 Stücke sind von ihm erhalten, von denen Le chevalier à la mode (1687) für das beste gilt. Seine Lieblingshelden waren Schwindler und ähnliches Gelichter, aber auch den verschmitzten Bauer weiß er vortrefflich zu schildern.

Endlich sei noch Brueys (1640—1722) erwähnt wegen seiner Neubearbeitung der alten Farce vom Meister Pathelin, die freilich manches von der kräftigen Lustigkeit der Urdichtung eingebüßt hat; sie wird noch jetzt zuweilen in Frankreich aufgeführt.

Digitized by Google

Viertes Buch.

Das Zeitalter der Aufklärung und der Umwälzung.

(18. Jahrhundert.)

Erstes Kapitel.

Voltaire und sein Zeitalter.

(1694—1778).

Auf die beispiellose Knechtung der geistigen, bürgerlichen, künstlerischen Freiheit unter Ludwig XIV. mußte, naturnotwendig, nach dessen Tode (1715) eine Gegenströmung folgen. Das prunkvolle Gebäude einer nur durch die Rücksichten auf den Hofgeschmack bestimmten Literatur brach in dem Augenblick zusammen, als der Schlußstein herausgenommen wurde. Dieser Schlußstein war der König gewesen: auf ihn und seine Huld bezog sich alles, was die Schriftsteller seiner Zeit schufen; ohne die Billigung und Unterstützung seitens des Hofes kein dichterischer Ruhm; schön war nur, was sich innerhalb des Rahmens der vorgeschriebenen, hoffähigen Gefühle und höfischen Formen hielt.

Mit dem Tode Ludwigs XIV. verschwand vor allem die Ehrfurcht vor dem Königtum, das in ihm einen gewalttätigen, aber immerhin glänzenden Vertreter gehabt hatte. Schon während der letzten Jahre von Ludwigs XIV. Herrschaft hatten die nicht mehr zu verdeckende Mißwirtschaft, der drohende Staatsbankerott, die Vernichtung des kriegerischen Ansehens die Spottsucht der Franzosen herausgefordert. Nur die dem König zunächst stehenden Kreise mitsamt dem Heer der mehr oder minder kläglich besoldeten schriftstellerischen Hofpensionäre hielten noch den Schein der Ehrfurcht aufrecht; in dem heranwachsenden neuen literarischen Geschlecht, aber auch in den breiten Massen des Volkes riß eine alle Obrigkeit höhnende Stimmung mehr und mehr ein. Das letzte Jahrzehnt der Regierung Ludwigs XIV. zeitigte eine Blüte der politischen „Chanson“, wie sie seit einem Jahrhundert nicht erlebt worden. Wer sich von dem

Schwinden des Ansehens der Monarchie zu Anfang des 18. Jahrhunderts überzeugen will, der lese die Spottlieder des **Chansonnier Historique**, gesammelt von Clairambault und Maurepas; sie sind die heiteren Vorboten der ernsten politischen Literatur der folgenden Jahrzehnte. Die jeder Scham trotzende Herrschaft der offenen Unzucht, die nun gar unter der Regentschaft anhub und von dem Greuelregiment Ludwigs XV. fortgeführt wurde, war nicht dazu angetan, die besseren Schriftsteller ferner zu blenden. Ludwig XIV. hatte selbst in seinen persönlichen Ausschweifungen einen gewissen äußeren Anstand beobachtet; unter dem Regenten und vollends unter Ludwig XV. herrschte eine Verachtung auch jenes äußeren Anstandes, die naturgemäß zur Nachahmung aufforderte.

Auf der anderen Seite wurde der Einfluß der englischen Literatur, besonders der philosophischen und sittenphilosophischen, immer mächtiger. Die Klarheit des Stils, der gesunde Menschenverstand und die Kühnheit in den Werken der englischen Philosophen machten Schule in Frankreich; das Zeitalter, das man das philosophische nennt, nahm seinen Anfang.

Man muß diese beiden wesentlichsten Hebel der Literatur des 18. Jahrhunderts: die Verworfenheit der Sitten des Hofes und infolgedessen der höheren Gesellschaft überhaupt, und die Einflüsse der englischen Philosophie stets im Auge behalten, um den Charakter der meisten Werke der französischen Literatur jener Zeit zu begreifen. Ein ernster reformatorischer Inhalt, die höchsten Aufgaben der Menschheit: staatliche und religiöse Freiheit, öffentliche und persönliche Sittlichkeit, die Fragen nach dem Zweck der Welt und des Menschengeschlechts — alles wird in einer Form behandelt, die in offenem Widerspruch mit dem Geiste der Bücher steht. Man schreibt über schwierige philosophische Gegenstände in der Sprache eines schlüpfrigen Romans; Montesquieu, in seinem Leben von peinlicher Sittenstrenge, kann sich der allgemeinen Strömung nicht entziehen und flicht, zur Ergötzung der Leser, allerlei prickelndes Beiwerk in seine ernsten Untersuchungen über den „Geist der Gesetze" und verbirgt die weitreichende Absicht seiner „Persischen Briefe" unter lüsternen Bildern aus dem Haremsleben. Wenige Schriftsteller haben sich diesem Zuge der Zeit ferngehalten: selbst Rousseau huldigte ihm durch die Glut der erregten Sinnlichkeit in der Nouvelle Héloïse, die er in der Form platonischer Tugendschwärmerei darbietet.

Höchst belustigend, wäre er nur nicht zugleich so widerwärtig, wirkt der Mißbrauch der Worte vertu und vertueux bei diesen und bei schlimmeren Schriftstellern. Ähnlich wie bei dem scheußlichen Brantôme alle hochgebornen Dirnen „très-nobles et très-vertueuses dames" hießen, so steht bei seinen Nachfolgern im 18. Jahrhundert vertu in wahrhaft

lästerlicher Anwendung. Crébillons, Restifs de la Bretonne, auch Casanovas Schriften wimmeln von vertu und abermals vertu. Im 18. Jahrhundert ist dieses Wort so nichtswürdig mißbraucht worden, daß ein neuerer Schriftsteller es kaum mehr anwenden darf. Der deutschen „Tugend“ ist es übrigens nicht viel besser gegangen.

Ein gemeinsamer Zug der philosophischen Schriftsteller des 18. Jahrhunderts in Frankreich ist ihre unerschütterliche Anmaßung, ohne tiefe naturwissenschaftliche Untersuchungen, ohne beweisende Versuche die Welt, Himmel und Erde erklären zu können. Manche Vertreter der Wissenschaft leisten ja auch heute ein Erhebliches an Anmaßung; doch was ist das gegen die französischen Philosophen jener Zeit! Weder Voltaire noch Rousseau, weder Diderot noch La Mettrie wandelt je der leiseste Zweifel an, ob es nicht ungeheuer verwogen, ja frech sei, auf eine bloße Vermutung, auf einen ganz persönlichen Einfall hin Gott und die Welt, Entstehen und Vergehen aller Dinge mit einer Unduldsamkeit gegen andre Überzeugungen zu erklären, die es mit der Unduldsamkeit der Kirchen aufnimmt. Alles wurde vermeintlich erklärt und aufgeklärt, alle Rätsel des Daseins gelöst, nichts war mehr dunkel. Ein Wort wie das von „Gottes unbegreiflich hohen Werken“ bei Goethe wäre im Frankreich des 18. Jahrhunderts unmöglich gewesen. Ohne irgend etwas von den Geheimnissen der Natur ernsthaft angegriffen zu haben, begriffen sie alles. So kommt es, daß das gepriesene Jahrhundert, dem der Name des „Zeitalters der Aufklärung“ beigelegt worden, für Frankreich zugleich das Jahrhundert der fadesten Oberflächlichkeit in der Geschichte der Geistesentwicklung heißen muß.

In der äußeren Stellung der Männer der Feder geht eine völlige Veränderung im 18. Jahrhundert vor sich: ein Schriftsteller kann nunmehr ohne die Gunst des Hofes, ja in offener Feindschaft gegen ihn zu Ruhm und Vermögen gelangen. Damit im Zusammenhang steht die Verfolgung der unabhängig gewordenen Schriftsteller durch die Machthaber. Das 17. Jahrhundert war fast frei davon, im 18. wird es zur Gewohnheit. Als das Zeitalter der Einsperrung von Schriftstellern in die Bastille könnte man das 18. Jahrhundert, neben vielen andern Benennungen, bezeichnen.

Der Hof ist nicht einmal räumlich mehr der Brennpunkt, der alle Strahlen des geistigen Lebens in Frankreich auffängt und sie weiter ausstrahlt: Rousseau schreibt seine Hauptwerke fern von Paris, Voltaire lebt in Ferney; Diderot zwar in Paris, aber er und seine Freunde von der Encyklopädie haben sich wahrlich keiner Hofgunst zu erfreuen.

Das 18. Jahrhundert hat für die Pflege der Literatur als reiner Kunst in Frankreich wenig Muße gehabt. Reformen! war der aus

allen Herzen ertönende Ruf; gründliche Neubelebung und Umgestaltung der unter Ludwig XIV. erstarrten politischen, gesellschaftlichen und sittlichen Formen. Die Poesie, die noch im 17. Jahrhundert im Vordergrund gestanden, tritt im 18. hinter die Prosa zurück; die reine Freude an dem Kunstwerk weicht der an seiner Absicht. Wollte man wortspielen, so könnte man sagen: das 17. Jahrhundert war das der Formen, das 18. das der Reformen. Die alten Schablonen werden zwar noch lange beibehalten; namentlich das klassische Drama fristet sein äußerlich blendendes, innerlich hohles Dasein noch ein Jahrhundert weiter. In den besten Tragödien aber des 18. Jahrhunderts, denen Voltaires, handelt es sich nicht mehr ausschließlich um den hergebrachten Kampf der Leidenschaften; sondern die Schlagwörter der Zeit ertönen selbst im Munde der klassischen Helden und Heldinnen: religiöse Duldung, Freiheit des Bürgers gegenüber den Tyrannen, Unheil der Priesterherrschaft. Zahlreiche Verse in Voltaires Dramen lassen sich anführen, in denen von der Bühne das nämliche gepredigt wird, was die Schriften der Philosophen in allen Tonarten verkündeten. Vollends Beaumarchais' Dramen sind die „Revolution in Tätigkeit", wie man sie mit Recht genannt hat.

Die Lyrik stirbt ganz ab. Man mag Jean-Baptiste Rousseau zum 17. oder 18. Jahrhundert rechnen, „notre grand lyrique" gereicht keinem zur besonderen dichterischen Zier.

Ein bedeutendes Kunstwerk reinliterarischen Wesens hat das ganze 18. Jahrhundert nicht aufzuweisen. Selbst in Diderots Religieuse, einem der besten Romane der Franzosen, herrscht vorwiegend die unverhohlene Absicht, die Religionswut und namentlich das Klosterleben anzugreifen. Allenfalls können von hervorragenden Werken Diderots Neveu de Rameau, Prévosts Manon Lescaut und Le Sages Gil Blas als absichtlose Schöpfungen gelten.

Am deutlichsten erkennbar sind alle guten und schlechten Eigenschaften des 18. Jahrhunderts in Leben und Werken **Voltaires**. Mehr als irgend ein anderer Schriftsteller hat er auf seine Zeitgenossen Einfluß geübt, zum Segen, wie zum Unsegen. Wir begegnen seiner schriftstellerischen Tätigkeit auf jedem Gebiete der Literatur; eine Darstellung des französischen Schriftentums im 18. Jahrhundert, die nach literarischen Gattungen sich gliederte, müßte seiner in jedem ihrer Abschnitte gedenken. Goethe nannte ihn „den höchsten unter den Franzosen denkbaren, der Nation gemäßesten Schriftsteller" und äußerte sich zu Eckermann über ihn (3. Januar 1830): „Sie haben keinen Begriff von der Bedeutung, die Voltaire und seine großen Zeitgenossen in meiner Jugend hatten, und wie sie die ganze sittliche Welt beherrschten. Es geht aus meiner Bio-

Digitized by Google



Voltaire.

graphie nicht deutlich hervor, was diese Männer für einen Einfluß auf meine Jugend gehabt, und was es mich gekostet, mich gegen sie zu wehren und mich auf eigene Faust in ein wahres Verhältnis zur Natur zu stellen." Und auch nach anderer Richtung trifft Goethe den Nagel auf den Kopf (21. März 1831): „Voltaire hetzt eigentlich Geister wie Diderot, d'Alembert, Beaumarchais und andere herauf, denn um neben ihm nur etwas zu sein, mußte man viel sein, und es galt kein Feiern."

Digitized by Google

Voltaire ist die Klippe für jede Darstellung der französischen Literatur; er war nicht ausschließlich Schriftsteller, obgleich er die Meisterschaft der Feder auch für seine vielen andern Betätigungen verwandte; sondern er spielte im 18. Jahrhundert eine Rolle im öffentlichen Leben, die in der ganzen politischen und literarischen Geschichte Frankreichs, vielleicht auch anderer Länder, ohne Seitenstück geblieben ist. Auf die Frage, welches denn eigentlich sein bedeutendstes Dichterwerk oder seine größte literarische Kunstleistung überhaupt ist, muß man die bestimmte Antwort schuldig bleiben. Voltaire war kein großer Dichter, wenn überhaupt ein Dichter; er war nicht einmal Prosaiker in dem Sinne, wie etwa Rousseau; er war vielmehr der größte Journalist aller Zeiten. Seine sämtlichen Dramen, Episteln, Geschichtswerke, Epopöen usw. — sie alle wären in unserm Zeitalter der Presse in der Form glänzender Leitartikel oder Plaudereien erschienen.

Der geistige Einfluß Voltaires auf sein Jahrhundert war ungeheuer: der außerordentliche Mensch und Schriftsteller ist geradezu als der Mittelpunkt der geistigen Bewegung seiner Zeit zu betrachten, wie sein Wohnsitz Ferney bei Genf Jahrzehnte hindurch die geistige Hauptstadt Europas gewesen. Der polternde Übertreiber Carlyle muß an einem besonders heftigen Gallenerguß gelitten haben, als er das durch und durch ungerechte Urteil hinschrieb, er habe in sämtlichen Werken Voltaires nicht einen großen Gedanken gefunden. Man braucht nur zu erwidern: War es kein großer Gedanke, im 18. Jahrhundert aufzutreten gegen die Folter und gegen das heimliche Verfahren im Strafprozeß? War es kein großer Gedanke, die Leibeigenschaft und die Frohndienste des Bauernstandes zu bekämpfen? Oder hat das ganze 18. Jahrhundert einen größeren Gedanken erzeugt, als den der religiösen Duldung, der sich in Voltaires hundert Bänden nahezu auf jeder Seite verteidigt findet?

Über keinen einzigen französischen Schriftsteller ist so viel Widersprechendes in die Welt hinausgeschrieben worden, wie über Voltaire. Keine Verunglimpfung war zu stark, keine Verherrlichung zu geschmacklos; das ganze Wörterbuch lobender und tadelnder Eigenschaftswörter ist an Voltaire erschöpft worden. Solche, die von Voltaire nicht viel mehr wissen, als was sie aus einer oberflächlichen Geschichte Friedrichs des Großen gelernt, oder die in der Schule allenfalls ihren Charles XII gelesen, sind schnell fertig mit ihrem Urteil: „ein geschickter Stilist, witziger Gesellschafter, als Mensch verächtlich über alle Begriffe, boshaft, schmutziggeizig (er stahl ja wohl die Kerzenreste in Sanssouci!), mit einem Wort, ein entsetzlicher Mensch.“ Und die wenigen, die Voltaires sämtliche Werke gelesen haben — beiläufig je nach der Ausgabe 18 bis 100 Bände —, sind von der Fülle des Stoffes so überwältigt, daß auch sie zu einem

abschließenden Urteil kaum fähig sind. Voltaire war eben mehr als ein Schriftsteller des 18. Jahrhunderts wie andere neben und nach ihm auch; er war ein großes Stück des Jahrhunderts selber mit allen seinen einander widersprechenden Vorzügen und Fehlern. Man lese das unerreichte Muster eines Lebensbildes, die berühmte Schrift von David Strauß: „Voltaire“, und man wird selbst dann noch kein scharf umschriebenes Bild von Voltaire vor sich sehen. Es gibt seltene Naturen, die sich durch ihre nahezu übermenschliche Vielseitigkeit dem vollkommenen Verständnis entziehen.

Eine annähernd erschöpfende Betrachtung auch nur von Voltaires Hauptwerken ist im Rahmen dieses Buches untunlich; man kann den Inhalt von hundert Bänden, das Streben eines ganzen Jahrhunderts nicht auf wenigen Blättern darstellen. Auch Voltaires Leben läßt sich hier nur in einigen großen Umrissen umschreiben.

François Marie Arouet hieß er von 1694, seinem Geburtsjahr, bis gegen 1728, als er sich den Namen **Voltaire**, ein Anagramm aus den großen Buchstaben in „AROVET Le Jeune“ beilegte. Seine Erziehung verdankte dieser gefährlichste Feind der katholischen Kirche den Jesuiten im Collége Louis-le-Grand. Schon sehr früh schrieb der junge Arouet witzige Epigramme in der Art Chaulieus und ähnlicher Gesellschaftsdichter. Ihre Schärfe brachte ihn bald in unliebsame Zusammenstöße mit den durch sie Getroffenen. Mit 21 Jahren wanderte er zum ersten Mal infolge einer satirischen Dichtung auf Ludwig XIV. (der zwei Jahre vorher gestorben war) in die Bastille. Infolge einer Satire, aber einer diesmal nicht von ihm herrührenden! Es ist bezeichnend, daß Voltaire gleich beim Beginn seiner literarischen Laufbahn bittere Erfahrungen über die Rechtlosigkeit in Frankreich machte, unter der ein schuldloser Mann ohne irgendwelches richterliche Verfahren eingesperrt werden konnte. Ein Streit mit einem rohen Chevalier de Rohan, in dem alles Recht auf Seiten Voltaires war, führte zu seiner rechtswidrigen abermaligen Einsperrung in die Bastille und der darauf folgenden Verbannung ins Ausland. Er wählte London zum Aufenthalt (1726—1729).

Nach Frankreich kehrte Voltaire als ein anderer zurück, als der er ausgezogen war: seine nachmalige öffentliche Wirksamkeit im Dienste staatlicher und religiöser Freiheitsideen hat ihre durch ein langes Menschenleben triebkräftig gebliebenen Wurzeln England zu danken. In den Jahren 1735—1749 spielte sein inniges Liebesverhältnis zur Marquise du Châtelet, das nur mit ihrem Tode endete. Auf ihrem Schlosse Cirey in der Champagne entstanden seine Dramen Mahomet und Mérope, sowie die Pucelle. — In die Académie wurde er 1746 aufgenommen.

Digitized by Google

Nach dem Tode der Marquise folgte er einer schon früher an ihn ergangenen Einladung Friedrichs des Großen nach Berlin und Sanssouci, wo er von 1750—1753 verweilte. Hier ist Lessing mit ihm in Berührung getreten; in keine angenehme, nicht ganz ohne Lessings Schuld. Mit dem Preußenkönig hatte Voltaire seit 1736, also schon während dessen Kronprinzenzeit, in freundschaftlichem Briefwechsel gestanden. Bald nach Friedrichs Thronbesteigung hatte eine erste persönliche Zusammenkunft stattgefunden, der 1742 und 1743 abermalige flüchtige Begegnungen folgten. Der längere Aufenthalt am Hofe des Königs gestaltete sich für beide Teile zu einer Quelle gegenseitiger Verbitterung: Friedrich fand in dem Menschen Voltaire nicht den großen Schriftsteller wieder, und dieser vergaß, daß er es nicht mit einem Fürsten vom Schlage des Regenten oder Ludwigs XV. zu tun hatte. Der Bruch zwischen den beiden einander in den meisten Beziehungen so unähnlichen Männern war selbstverständlich. Daß er in einer von allerlei gehässigen Nebenumständen begleiteten Weise erfolgte, war mehr die Schuld untergeordneter Personen, als Voltaires oder gar des Königs.

Über Voltaires Leben am Hofe Friedrichs sind noch heute die übertriebensten Verleumdungen im Schwange; aber auch der wahre Kern ist widerwärtig genug und gereicht dem großen Schriftsteller nicht zur Ehre. Sein abscheuliches Schachergeschäft mit sächsischen Kriegsgeldscheinen, das zu einem ärgerlichen Prozeß in Berlin führte, hat jedenfalls dem Könige die persönliche Gesellschaft Voltaires gründlich verleidet. Eine boshafte Streitschrift Voltaires gegen den Präsidenten der Berliner Akademie Maupertuis, wobei Friedrich selbst in Mitleidenschaft gezogen wurde, führte zum Bruch. Wie Voltaire auf Befehl des Königs in Frankfurt am Main verhaftet wurde; welche Lügen er nachher über dieses kleine Mißverständnis in die Welt setzte; wie er trotzdem bis an sein Ende mit dem König in lebhaftem Briefverkehr blieb: das alles verdient in den zahlreichen Sonderschriften nachgelesen zu werden. Der Briefwechsel Voltaires mit Friedrich dem Großen ist überhaupt, namentlich für deutsche Leser, vielleicht das Anziehendste in der langen Reihe seiner Werke; besonders die Briefe aus der Zeit nach dem Zerwürfnis gleichen einem Verkehr zwischen halb erzürnten, halb versöhnten Liebenden. Friedrich der Große hat dem Schriftsteller Voltaire stets die höchste Verehrung gezollt, bis über das Grab hinaus; von ihm rührt auch eine in der Berliner Akademie verlesene ehrende Totenrede auf Voltaire aus dem Jahre 1778 her.

Die verhältnismäßig ruhigste Zeit seines Lebens, wenn es darin überhaupt so etwas wie Ruhe gab, hat Voltaire in Ferney zugebracht (1758 und 1760 bis 1778). Nur einmal hat er dieses durch ihn

weltberühmt gewordene Besitztum wieder verlassen: im Jahre 1778, als er sich nach Paris begab, um sich im Glanze seines Weltruhmes zu sonnen. Dort wurde ihm ein Empfang bereitet, wie er sonst kaum einem siegreich einziehenden Könige zuteil geworden: der 84 jährige Greis erlag den Anstrengungen seines Triumphes, er starb in Paris am 30. Mai 1778.

Von Voltaires Schriften stehen durch ihre Bedeutung für die Entwickelung der treibenden Gedanken des 18. Jahrhunderts seine philosophischen obenan. Neues hat er nicht gelehrt; seine Philosophie folgte den Spuren der englischen Freigeister und der französischen Encyklopädisten, ohne in Atheismus auszuarten. Voltaire ist bis an sein Ende ein unerschütterlicher Gottesgläubiger gewesen. Die Inschrift: „Deo erexit Voltaire" („Gott von Voltaire errichtet") an der den Ansiedlern in Ferney von ihm geschenkten Kirche, ist durchaus nicht als ein gotteslästerlicher Scherz zu nehmen: Voltaire war in nichts anderem so ernst wie in seinem Deismus. Damit vertrug sich bei ihm vortrefflich sein blindwütiger Haß gegen alle offenbarte Religion, gegen alles dogmatische Kirchenwesen. Die Religion des ideal fühlenden Herzens, die „Naturreligion", wie man sie damals nannte, ohne Bekenntnis, ohne Priester, ohne kirchlichen Verband: das ist das Bejahende in Voltaires religionsphilosophischen Schriften. Im übrigen hat er sich allerdings überwiegend verneinend, namentlich im Kampf gegen die katholische Kirche, betätigt. Für diesen war ihm kein schriftstellerisches Mittel zu schlecht. Fälschungen, Wortverdrehungen, boshafter Witz, rohe Lästerung, alles galt ihm gleich, wenn er auf Kosten seines Gegners lachen machen konnte. Er war der Jesuit der Kirchenfeindschaft, wie er ja auch einer Jesuitenschule seine Jugendbildung verdankte. Auch hierüber hat Goethe das letzte Wort gesagt: „Im Grunde, so geistreich alles sein mag, ist der Welt doch nichts damit gedient, es läßt sich nichts darauf gründen."

Der in seinen Briefen häufig wiederkehrende Ausdruck „Ecrasez l'infâme!" bezieht sich abwechselnd auf den Aberglauben und auf die katholische Kirche. An eine Lästerung Gottes hat er nicht entfernt dabei gedacht, niemals! Für jeden, der auch nur einige der religionsphilosophischen Schriften Voltaires gelesen, ist dies ohne weiteres klar. Zudem beweisen zahlreiche Stellen, daß l'infâme weiblich, und aus dem ganzen Zusammenhange geht hervor, daß nur superstition oder die katholische Kirche damit gemeint sein können. In einem Briefe an d'Alembert spricht sich überdies Voltaire so unzweideutig über die wahre Bedeutung jenes gelästerten Wortes aus, daß nur Böswilligkeit es für eine Beschimpfung der Gottheit ausgeben kann.

Voltaires bedeutendste philosophische Schriften sind: Examen important de Mylord Bolingbroke, — Histoire de l'établissement du christia-

Digitized by Google

nisme, — Dieu et les hommes, — La Bible commentée, — Essai sur les mœurs et l'esprit des nations, diese seine reifste, schwungvollste Bekenntnisschrift des Deismus, — Traité de Métaphysique, — Dictionnaire philosophique, — Lettres anglaises, — Le dîner du comte de Boulainvilliers, diejenige Schrift, die am leichtesten und unterhaltendsten zum Verständnis der echt Voltaireschen Schreibweise führt. Endlich ist hierher noch zu rechnen die berühmte, an Frau von Rupelmonde gerichtete Epître à Uranie (1722), die das Bekenntnis des 28jährigen Mannes im bejahenden wie verneinenden Sinne schon mit derselben Schärfe aussprach, die er seitdem in allen seinen Schriften zeigte. An keiner andern Stelle hat er seine Angriffe gegen das offenbarte Christentum mit solchem dichterischen Schwunge vorgetragen wie in dieser Epistel an seine gelehrte Freundin:

Il est un peuple obscur, imbécile, volage,
Amateur insensé des superstitions,
Vaincu par ses voisins, rampant des l'esclavage,
Et l'éternel mépris des autres nations:
Le fils de Dieu, Dieu même, oubliant sa puissance,
Se fait citoyen de ce peuple odieux; — —
Il prêche enfin trois ans le peuple iduméen
Et périt du dernier supplice.
Son sang du moins, le sang d'un Dieu mourant pour nous
N'était-il pas d'nn prix assez noble, assez rare,
Pour suffire à parer les coups
Que l'enfer jaloux nous prépare?
Quoi! Dieu voulut mourir pour le salut de tous,
Et son trépas est inutile,
Quoi! l'on me vantera sa clémence facile, — —
— — Quand sa main nous replonge aux éternels abîmes,
Et quand — —
Ayant versé son sang pour expier nos crimes
Il nous punit de ceux que nous n'avons point faits!
— — Amérique, vastes contrées,
Peuples que Dieu fit naître aux portes du soleil,
Vous, nations hyperborées, — —
Serez-vous pour jamais à sa fureur livrées,
Pour n'avoir pas su qu'autrefois,
Dans une autre hémisphère, au fond de la Syrie,
Le fils d'un charpentier, enfanté par Marie,
Renié par Céphas, expira sur la croix? — —

Zahllos sind dagegen die Stellen in seinen Prosawerken wie in seinen Dichtungen, in denen er das Dasein Gottes, eines persönlichen, wenn auch menschlich unfaßbaren Gottes, als selbstverständliche Voraussetzung betrachtet. Das Wort: „Wenn es keinen Gott gäbe, müßte man ihn erfinden" rührt in der Tat von Voltaire her; es findet sich in seiner Ode „An den Verfasser des Buches De tribus impostoribus":

Dieu ne doit point pâtir des sottises du prêtre:
Reconnaissons ce Dieu, quoique très-mal servi.
— Si les cieux, dépouillés de son empreinte auguste,
Pouvaient cesser jamais de le manifester,
Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer.

Hierzu diene als Ergänzung die Stelle aus einem Gedicht „An den König von Preußen“ (1775).

Nous adorions tous deux le Dieu de l'univers:
Car il en est un, quoi qu'on dise:
Mais nous n'avions pas la sottise
De le déshonorer par des cultes pervers.

Die wichtigste Seite aber in Voltaires Wesen, diejenige, durch die er am wohltätigsten auf sein Zeitalter gewirkt, ist die stete Betonung der Duldsamkeit. Die Wut Voltaires über herrschsüchtige Verfolgung auf jeglichem Gebiete kannte keine Grenzen. Er, der für sein eigenes Leben in der Auswahl der Mittel keineswegs immer von den Grundsätzen strengster Gerechtigkeit sich leiten ließ, besaß ein leidenschaftliches Rechtsgefühl für andere. Sein ganzes Leben war ein Kampf gegen die furchtbare Last rechtloser Willkür, die Frankreich bedrückte. Der Haß gegen die religiöse oder vielmehr kirchliche Herrschsucht hatte ihn in jungen Jahren zu seinem Epos La Henriade (im Druck erschienen 1724) begeistert. Über den künstlerischen Wert dieses Heldengedichts ist man heut einig: es ist bei aller Versvollendung und Zierlichkeit des Ausdruckes frostig, unpoetisch und — tötlich langweilig, trotz einigen bedeutenden Stellen. Daß Friedrich der Große, nach dem Geschmacke seines Jahrhunderts, es über Homer und Virgil stellte, hat nicht viel auf sich: man bewunderte damals Homer, ohne eigentlich zu wissen, warum; wenigstens hatte man keine Ahnung von dem Unterschied zwischen Volksepos und Kunstepos.

Anders steht es mit der Absicht des Gedichtes auf Heinrich IV. Zunächst war ja schon das eine kühne Neuerung, daß man es wagte, einen ganz neuzeitlichen, zudem einen vaterländischen Stoff zum Gegenstand eines Heldengedichtes zu machen. Daß Voltaire nicht ohne das hergebrachte mythologisch-allegorische Beiwerk auszukommen glaubte, lag in den künstlerischen Anschauungen seiner Zeit. Homer hatte Odysseus zur Unterwelt hinabsteigen lassen; Virgil hatte dies, wie so vieles, nachgeahmt: seitdem gehörte es zum eisernen Bestande jeder anständigen Epopöe, den Helden in die Unterwelt steigen zu lassen. Auch bei Voltaire findet sich das. Aber daß ein Franzose es wagte, die Duldsamkeit gegen Andersgläubige zu predigen, die Bartholomäusnacht mit dem Fluche der Nachwelt zu beladen und die Aufhebung des Edikts von

Nantes vor den Richterstuhl der strafenden Muse zu ziehen: das war jedenfalls eine für den Anfang des 18. Jahrhunderts kühne Dichtertat.

Auch seine Ode Sur le fanatisme aus dem Jahre 1732 sei in diesem Zusammenhange hier erwähnt; die folgenden Strophen daraus sind von einer zornigen Wärme, die gerade bei Voltaire wohltuend wirkt:

— Ecoutez ce signal terrible
Qu'on vient de donner dans Paris,
Regardez ce carnage horrible,
Entendez ces lugubres cris;
Le frère est teint du sang du frère,
Le fils assassine son père,
La femme égorge son époux;
Leurs bras sont armés par des prêtres.
O ciel! sont-ce là les ancêtres
De ce peuple léger et doux? —

— Pour instruire la race humaine
Faut-il perdre l'humanité?
Faut-il le flambeau de la Haine
Pour nous montrer la Vérité?
Un ignorant, qui de son frère
Soulage en secret la misère,
Est mon exemple et mon docteur;
Et l'esprit hautain qui dispute,
Qui condamne, qui persécute,
N'est qu'un détestable imposteur.

An diese Seite Voltaires sei geknüpft die rühmende Erwähnung seiner großherzigen Bemühungen für die Wiederherstellung der von den französischen Gerichten mit Füßen getretenen Gerechtigkeit in den durch seine Bemühungen weltbekannt gewordenen Prozessen: Jean Calas, Sirven, de la Barre und d'Etallonde, Montbailli, Lally. Es ist eine erhebende und rührende Beschäftigung: das Lesen der zahllosen Streitschriften und offenen Briefe, die Voltaire, der ja persönlich an allen jenen Prozessen nicht im mindesten beteiligt war, an das gebildete Europa richtete. Da war ein einzelner Mann, ohne andere Macht als die seines Geistes und seiner Feder, der gegen das Jahrhunderte alte, festgegründete Gebäude kannibalischer Strafrechtsübung in Frankreich anstürmte; der die Arbeit seiner Tage und den Schlaf seiner Nächte opferte, um der beleidigten Gerechtigkeit und Menschlichkeit ihre Rechte zu verschaffen. „Kein Lächeln ist in dieser Zeit über meine Lippen gekommen", sagte Voltaire über seine Tätigkeit in dem Prozeß Calas. Daß es meist Justizmorde waren, die der kirchlichen Wut entsprangen, mochte wesentlich zu Voltaires tatkräftigem Dazwischentreten Anlaß gegeben haben. Aber in mehren jener Prozesse handelte es sich auch um andere Triebfedern als religiöse, und Voltaire nahm sich der Sache der gemordeten Unschuld mit demselben Feuereifer an wie da, wo religiöse Verfolgungsucht im Spiele gewesen. Er war etwas wie ein höchster Gerichtshof, eine Art von öffentlichem Gewissen Frankreichs und Europas.

Diese Seite in Voltaires öffentlichem Leben darf ihm nie vergessen werden: sie wiegt reichlich all die vielen kleinen und großen Schwächen auf, die als die Fehler seiner Vorzüge zu betrachten sind. Seine Schwächen teilt er mit den Meisten von uns, und es ist eitel Pharisäertum, in Voltaire eine Art von menschlichem Teufel zu erblicken; seine

Digitized by Google

großen Eigenschaften, ja Heldentaten heben ihn weit hinaus über den sittlichen Durchschnitt vieler Zeitgenossen wie seiner noch jetzt zahlreichen Verunglimpfer. Dem Verteidiger der Calas und Sirven darf man schon die angeblich aufgesparten Wachskerzen und ähnliche Kleinlichkeiten nachsehen.

Auch sonst ließe sich ein Langes und Breites berichten über Voltaires rührende Bereitwilligkeit, mit seiner literarischen Macht und mit Geldmitteln einzutreten für die Bedrängten. Die taktvolle Art z. B., wie er sich einer Enkelin Corneilles annahm, ihr durch eine Neuausgabe der Werke des großen Dramatikers ein Vermögen erwarb, nachdem er sie aus eigenem Gelde zur Verheiratung ausgestattet; oder die vornehme und greifbare Unterstützung, die er der Gemeinde Ferney lieh, — das und vieles andere sollte jedem, der über Voltaire spricht und schreibt, die Pflicht ehrerbietiger Anerkennung auferlegen.

Man hat ihm das feige Verleugnen seiner Schriften als Ehrlosigkeit gedeutet. Gewiß hat er, so oft man ihm wegen seiner Bücher an den Hals wollte, sich durch die freche Ausrede zu helfen gesucht, er sei gar nicht der Verfasser, es lägen böswillige Fälschungen vor. Indessen ganz abgesehen davon, daß Voltaire mit diesem plumpen Kunstgriff in seinem Jahrhundert nicht allein stand, — darf denn nicht die schauderhafte Verfolgung jedes geistigfreien Buches, die Rechtlosigkeit des schriftstellerischen Handwerks als einige Entschuldigung angesehen werden? Jedenfalls wußte Voltaire, daß man in literarischen Kreisen damals solche öffentlichen Unwahrheiten nicht als ehrlos, sondern als erlaubte, ja gebotene Notwehr gegen die polizeiliche Willkür ansah.

Daß derselbe Mann, der in seinen Schriften gegen die katholische Kirche gewütet wie nie einer vor ihm noch nach ihm, das Abendmahl bei einem katholischen Priester nahm, um sich dadurch gegen Verfolgungen zu schützen, vielleicht auch um den Sitz in der Akademie leichter zu erlangen, das gehört ebenfalls zu den Widersprüchen zwischen Überzeugung und Handlung, an denen Voltaires Leben reicher ist als irgend eines andern Schriftstellers des 18. Jahrhunderts, selbst Rousseau nicht ausgenommen.

Voltaires dichterische Tätigkeit umfaßte so ziemlich alle Gebiete der Poesie. Außer der Henriade hat er ein komisch-satirisches Heldengedicht geschrieben: La Pucelle (1730), die schmutzig-witzige Darstellung des Lebens der Jungfrau von Orleans. Daß es ein Franzose war, der die geheimnisvoll poetische Gestalt der Befreierin des Vaterlandes in den Kot hinabgezogen, während ein deutscher Dichter sie mit dem Glorienschein gottbegeisterten Heldentums umgeben, ist einer der überraschendsten Gegensätze der Literaturgeschichte. Die Pucelle ist wohl die schamloseste Verspottung alles Göttlichen und Menschlichen, die das

Digitized by Google

18. Jahrhundert hervorgebracht. Der eine Grundzug des Zeitalters: schmunzelndes Wohlgefallen an der schmutzigen, aber geschickt geschriebenen Zote, fand in Voltaires Pucelle seine derbste Verkörperung. Viele Einzelheiten sind voll Witz und echter Komik; noch zahlreichere sind abstoßend durch ihre beispiellose Gemeinheit.

Besser sind Voltaires kleinere Erzählungen: L'Ingénu, — Candide, — Zadig, — Babuc, — La princesse de Babylone &c. Keine von ihnen ist ein reines Kunstwerk; alle sind anmutige, höchst witzige Zweckschriften, deren jede eine Lieblingsansicht Voltaires beweisen soll; so ist z. B. Candide der Bekämpfung der Lehre von „der besten aller möglichen Welten" (wie Leibniz behauptet) gewidmet, also eine Art Lehrgebäude des Pessimismus. Das Bleibende an diesen Erzählungen ist ihr Stil; außer einigen Schriften von Diderot hat das 18. Jahrhundert nicht viel aufzuweisen, was so den Witzgeist des französischen Volkes enthält, wie jene glänzenden Plaudereien Voltaires, deren inhaltlicher Reiz nur gering ist.

Wer Voltaires Lebensphilosophie kurz und angenehm kennen lernen will, braucht nur die Contes zu lesen; sie haben denn auch die Dutzende von Bänden seiner philosophischen Schriften als wirklich gekannte Werke schon längst überlebt, und es ist wohl möglich, daß sie als das einzig lebendige Zeugnis für Voltaire auf die Nachwelt im 20. Jahrhundert kommen werden.

Voltaires Lyrik leidet an dem durchgehenden Mangel aller Lyrik des 17. und 18. Jahrhunderts: dem des echten, einfachen Gefühls und Ausdrucks. Aber mit Ausnahme André Chéniers ist Voltaire immerhin der einzige, dessen lyrische Poesie, wenn auch im Dienste der Absicht, durch ihren dichterischen Schwung über die mangelnde Innigkeit wegtäuscht. Die schönen Verse aus den Poésies fugitives, in denen er seine stille Zurückgezogenheit in Les Délices am Genfersee (vor seinem Aufenthalt in Ferney) besingt, verdienen als eine der besten Hervorbringungen der Poesie des 18. Jahrhunderts auszüglich mitgeteilt zu werden. Das Gedicht beginnt: „O maison d'Aristippe" und geht nach einer Verherrlichung der schönen Natur in einen schwungvollen Hochgesang auf die Freiheit über:

Mon lac est le premier; c'est sur ses bords heureux
Qu'habite des humains la déesse éternelle,
L'âme des grands travaux, l'objet des nobles vœux,
Que tout mortel embrasse, ou désire ou rappelle,
Qui vit dans tous les cœurs, et dont le nom sacré
La liberté. — —
Liberté, liberté, ton trône est en ces lieux,
La Grèce où tu naquis t'a pour jamais perdue
  Avec ses sages et ses dieux.

Rome depuis Brutus ne t'a jamais revue.
Chez vingt peuples polis à peine es-tu connue.
Le Sarmate à cheval t'embrasse avec fureur,
Mais le bourgeois à pied, rampant dans l'esclavage,
Te regarde, soupire, et meurt dans la douleur.
Embellis ma retraite où l'Amitié t'appelle;
Sur de simples gazons viens t'asseoir avec elle,
Elle fuit comme toi les vanités des cours,
Les cabales du monde et son règne frivole,
O deux divinités! vous êtes mon recours;
L'une élève mon âme, et l'autre la console,
Présidez à mes derniers jours!

Möge hierbei auch Erwähnung finden die rührende Szene, in der Voltaire, der achtzigjährige, den Enkeln Franklins mit den Worten: „God and Liberty!" die Hände segnend aufs Haupt legte. Auch das ist bemerkenswert, daß das zündendste Schlagwort der nachvoltairischen Zeit: „Liberté et Egalité!" in dieser Zusammenstellung und Zuspitzung zuerst von Voltaire gebraucht worden ist.

Den Grundstein zu seiner rein literarischen Berühmtheit hat Voltaire durch seine Dramen gelegt. Der Oedipe (1718) war sein erster Theatererfolg, wie ihm auch auf der Bühne durch sein letztes schwächliches Drama Irène, im Jahre 1778 die Vergötterung zuteil ward, an deren freudiger Gemütserschütterung er gestorben ist. Von den ferneren Tragödien Voltaires seien genannt: Zaïre (1732), Mahomet (1742), durch Goethe übersetzt, Mérope (1743), Tancrède (1760), Sémiramis (1748), La mort de César (1735) entstanden, fast 30 Jahre später erschienen. In Voltaire zuckte schon etwas von jenem Widerspruchsgeist gegen das klassische Drama, der durch die Romantiker im 19. Jahrhundert zum endlichen Untergange des altertümelnden Theaters führte. Er lehnte sich durch Beispiel wie Lehre gegen den beengenden Regelzwang der Überlieferung des 17. Jahrhunderts auf, wonach zwar der Selbstmord auf der Bühne erlaubt, der Mord aber streng verboten sei. Seine Dramen Zaïre und Tancrède sind nicht dem Altertum entnommen, sondern der französischen Geschichte: eine Neuerung von großer Tragweite. Auch gegen den Zopf, daß nur fürstliche Personen das Bühnenbretterrecht hatten, eiferte er. Nur gegen die geheiligte Zwangsjacke der drei Einheiten wagte auch er nicht sich aufzulehnen.

Seine Dramen waren, wie fast alle seine anderen Schriften, mit wenigen Ausnahmen, Zweckdichtungen. Hatten schon in seinem Erstlingswerk Oedipe solche Verse wie der berühmte:

Nos prêtres ne sont point ce qu'un vain peuple pense,
Notre crédulité fait toute leur science —

Voltaires eigene Ansicht über Priesterherrschaft unzweideutig ausgesprochen, so war sein Mahomet eine regelrechte Bekämpfung der Glaubenswut und des Betrügertums. Daß der Papst Benedikt XIV. die Widmung gerade dieses Dramas annahm und durch ein freundliches Schreiben dafür dankte, ist einer der köstlichsten Scherze des 18. Jahrhunderts.

La mort de César ist um deswillen bemerkenswert, weil es unter dem Einfluße Shakespeares geschrieben wurde, dessen Dramen Voltaire bei seinem Aufenthalt in England kennen gelernt hatte. Viele Stellen sind fast wörtlich dem englischen Vorbilde nachgeahmt, so namentlich in dem Auftritt zwischen Antonius und den römischen Bürgern nach Caesars Ermordung. Leider reichten sein dramatischer Sinn und seine Voreingenommenheit zum wahren Verständnisse Shakespeares nicht hin. — Über Voltaires Stellung zu Shakespeare wird noch weiterhin die Rede sein (vgl. Buch IV Kap. 7).

Voltaires Lustspiele sind bedeutungslos.

Schließlich sei Voltaires Tätigkeit als Geschichtschreiber ehrenvoll erwähnt. Er war einer der ersten französischen Schriftsteller, die mit einer auf Quellenforschung beruhenden Erzählung des Tatsächlichen eine fesselnde Darstellung verbanden. Sein Siècle de Louis XIV. (1752), ist zwar unter der Befangenheit der grenzenlosen Bewunderung für jenes „goldene Zeitalter" der französischen Literatur geschrieben; das hat aber Voltaire nicht gehindert, auch an den Schattenseiten des Königs Gerechtigkeit zu üben. Freilich, daß ein Fortschritt über die Dichtung unter Ludwig XIV. hinaus nicht möglich sei, war für Voltaire unumstößlicher Glaubenssatz.

Seine Histoire de Charles XII (1731) verdient die Beliebtheit, der sie sich noch heute, auch in Deutschland, erfreut, in vollem Maße. Zwar gleicht sie mehr einem farbenreichen, abenteuerlichen Roman als einer wahrheitgetreuen Lebensgeschichte; doch ist die Darstellung so fesselnd, dabei der politische Blick des Verfassers so eindringend, daß man, wenn auch nicht um wirkliche Geschichte zu lernen, mit Vergnügen Karls des XII. Leben aus diesem Buche zuerst erfahren wird. Wie Montesquieu hat übrigens auch Voltaire die bis dahin einseitige Art der Geschichtschreibung verworfen, die sich im wesentlichen mit den Fürstlichkeiten beschäftigte und vom Dasein der Völker wenig wußte. In seinem Abrégé de l'histoire universelle spricht er sich mit aller Entschiedenheit für eine Umkehr in der Darstellung geschichtlicher Ereignisse aus.

Beiläufig sei noch erwähnt, daß Voltaire einer der ersten Schriftsteller war, der zur Zeit des wahnsinnigen Merkantil- und Sperrsystems im Handelsverkehr sich für Freihandel erklärte, sowie daß er zuerst von den

Digitized by Google

Vorteilen geschrieben hat, die ein Suez-Kanal mit sich bringen müßte. Seine lebhafte Bekämpfung der Folter, der Sklaverei, der Leibeigenschaft, der Unfreiheit der Presse kann auch eben nur angedeutet werden.

Erwähnung mögen noch seine Bemühungen für die Einführung einer vernünftigeren französischen Orthographie finden: die endliche Beseitigung des oi in den Endungen (ois, oit, oient) zu Gunsten des der Aussprache schon seit Jahrhunderten gemäßen ai ist auf Voltaires Lehre und Beispiel zurückzuführen.

Gerade solche kleine Züge dienen am meisten dazu, Voltaires Stellung in der Literatur und Geschichte seiner Zeit zu bestimmen. Er war der geschickteste Verallgemeinerer der reformatorischen Gedanken des 18. Jahrhunderts. Die Form, in der er diese neuen und, trotz Carlyle, großen Gedanken vortrug, hat mehr zu ihrer europäischen Verbreitung getan, als die Folianten der Philosophen, mehr als die zahllosen Bände der Encyklopädie. Voltaire hat vielleicht selbst keinen einzigen neuen philosophischen, religiösen, oder politischen Gedanken zuerst ersonnen; er hat aber die Gedanken seiner Zeitgenossen in ungeheuren Umschwung versetzt und hat die Stimmung bereitet, die für die tiefe Wandelung geistiger Strömungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Vorbedingungen lieferte.

Zweites Kapitel.

Montesquieu.

(1689—1755.)

Der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch seine Schriften angehörig, hundert Jahre vor dem Ausbruch der Revolution geboren, hat **Montesquieu** mehr als sonst ein Schriftsteller, ja in diesem Punkte mehr als Voltaire, dazu beigetragen, jene neuen umwälzenden politischen Gedanken in Fluß zu bringen, die sich bis zum heutigen Tage in der Entwickelung Frankreichs nachweisen lassen. Seine Lettres persanes, ganz besonders aber das Werk L'esprit des lois wurden die Grundlage für die liberale Staatswissenschaft der neueren Zeit. Enthalten die „Persischen Briefe" mehr die satirische Verurteilung und Verneinung des Bestehenden, so bietet der „Geist der Gesetze" die bejahenden Vorschläge zu einer Neugestaltung auf natürlichem und vernunftgemäßem Grundbau.

Von altem Landadel, angesehener richterlicher Beamter am Parlament zu Bordeaux, hat Montesquieu sich von der Hofgunst frei zu halten gewußt und sich dadurch in den Stand gesetzt, so unabhängig zu schreiben, wie das zu jener Zeit überhaupt möglich war. Ohne sich gerade mit der Hofgesellschaft zu verfeinden, hat er doch nie vertraut zu



Montesquieu.

ihr gehört. Bemerkenswert ist die männlich stolze Art, in der er einen ihm angetragenen Gnadensold ablehnte: „N'ayant point fait de bassesses, je n'avais pas besoin d'être consolé par des grâces". In mancher Beziehung erinnert sein persönliches Verhalten an Montaigne: dieselbe vornehme Zurückgezogenheit auf sich selbst, dieselbe vorsichtige Abwehr alles dessen, was einen Zusammenstoß mit der öffentlichen Gewalt herbeiführen und so die Freiheit der schriftstellerischen Arbeit in Fesseln schlagen könnte. Wie Montaigne hat auch Montesquieu es nicht der

Digitized by Google

Mühe für wert gehalten, den rohen und dabei dummen Despotismus unnötig zu reizen: daher die oft gegen ihn zu Vorwürfen benutzten Zugeständnisse in Nebendingen, ein fügsames Anbequemen an gegebene Verhältnisse und Menschen. Kleinliche Auflehnung zu versuchen fiel ihm nicht ein; er wußte, daß er wirksamere Waffen gegen die unhaltbare Wirtschaft besaß, unter der Frankreich seufzte. Das Wort Montesquieus: „In Frankreich bin ich gut Freund mit jedem, in England mit niemand, in Italien mache ich jedem Komplimente, und in Deutschland trinke ich mit jedem“ schildert treffend den Weltmann, dem Furcht wie trotziger Übermut gleich fremd waren. Auch die Art, wie er seine Aufnahme in die Akademie bewirkte, ist bezeichnend für Montesquieus Nachgiebigkeit in Kleinigkeiten. Er hielt sich seiner ganzen literarischen und persönlichen Bedeutung nach für berechtigt, Anspruch auf die Mitgliedschaft zu erheben, die im 18. Jahrhundert ein viel größeres Ansehen gab als heute. Als jedoch der Kardinal Fleury Anstand nahm, den Verfasser der zwar von ihm nicht gelesenen, ihm aber als politisch und religiös anstößig geschilderten Lettres persanes zur Akademie zuzulassen, veranstaltete Montesquieu eine besondere Ausgabe für den Kardinal, woraus die bedenklichen Stellen weggelassen waren. Das half, Montesquieu durfte zum Mitglied der Akademie gewählt werden.

Die erste literarische Arbeit Montesquieus war der Versuch, in einem umfassenden Werk eine Geschichte der Entwickelung der Erde und ihrer Bewohner zu geben. Die Histoire physique de la terre ancienne et moderne wurde aber bald unterbrochen: die Aufgabe erwies sich, zumal bei dem damaligen Stande der Naturwissenschaft, als undurchführbar. Der Grundgedanke des Werkes: die Kulturgeschichte im Zusammenhang mit den natürlichen Einflüssen zu schildern, findet sich später im Esprit des lois wieder.

Im Jahre 1721 erschienen Montesquieus berühmte Lettres persanes. Den Titel führen sie, weil sie angeblich von vornehmen Persern, die in Europa eine Belehrungsreise machen, an Freunde und Angehörige in der Heimat geschrieben sind. Der romanartige Rahmen ist sehr dürftig und nur gerade genügend, um eine gewisse äußerliche Einheit in das Werk zu bringen; die Handlung ist gleich Null; nichts Besseres läßt sich von der Charakterschilderung der Briefschreiber sagen. Überraschend erscheinen einige Schlüpfrigkeiten im Geschmacke der Zeit der Regentschaft: Montesquieu erwies sich auch in dem Punkt als der kluge Beurteiler dessen, was man damals den Lesern bieten mußte, um sie für ernste Dinge zugänglich zu machen. Ohne die Schlüpfrigkeiten des Haremslebens und dergleichen hätten die Lettres persanes mit all ihrer staatsmännischen Weisheit schwerlich die erstaunliche Verbreitung

Digitized by Google

gefunden. Die Buchhändler konnten kaum der Nachfrage genügen; die Beliebtheit des Buches war so groß, daß alle Welt nach Fortsetzungen verlangte; Montesquieu aber hatte diese Form der Satire erschöpft und war zu stolz, der Bereicherungsucht eines Verlegers seine Eigenart als Schriftsteller zum Opfer zu bringen.

Die Angriffe in den Lettres persanes auf die politischen, religiösen und gesellschaftlichen Zustände Frankreichs waren für jeden Leser mit gesundem Menschenverstand ohne weiteres klar. Natürlich hütete sich Montesquieu, seine Perser Usbek und Rica ihre Schilderung der Willkürherrschaft nach dem französischen Vorbilde machen zu lassen; sie schreiben über die Gewaltherrscher — des Orients, und damit war der Form genügt. Aber zuweilen vergißt sich der eine oder andere Perser und schreibt Briefe in die Heimat, die an unverhüllter Wahrheit nichts zu wünschen übrig lassen. Hier z. B. die Schilderung, die Usbek von dem altgewordenen Ludwig XIV. entwirft (Brief 37):

Le roi de France est vieux. Nous n'avons point d'exemple dans nos histoires d'un monarque qui ait si longtemps régné. On dit qu'il possède à un très-haut degré le talent de se faire obéir: il gouverne avec le même génie sa famille, sa cour, son état. On lui a souvent entendu dire que, de tous les gouvernements du monde, celui des Turcs ou celui de notre auguste sultan lui plairait le mieux; tant il fait cas de la politique orientale. J'ai étudié son caractère, et j'y ai trouvé des contradictions qu'il m'est impossible de résoudre: par exemple, il a un ministre qui n'a que dix-huit ans, et une maîtresse qui en a quatre-vingts. — Il aime à gratifier ceux qui le servent; mais il paye aussi libéralémeut les assiduités, ou plutôt l'oisiveté de ses courtisans, que les campagnes laborieuses de ses capitaines: souvent il préfère un homme qui le déshabille, ou qui lui donne la serviette lorsqu'il se met à table, à un autre qui lui prend des villes, ou lui gagne des batailles. — On lui a vu donner une petite pension à un homme qui avait fui deux lieues, et uu beau gouvernement à un autre qui en avait fui quatre. —

Diese blutige Satire auf den seit einigen Jahren verstorbenen König durfte unter der Regentschaft erscheinen, ohne daß der Hof einen Finger deswegen rührte!

Der Papst kommt nicht viel besser weg; Rica schreibt über ihn (Brief 29):

Le pape est le chef des chrétiens. C'est une vieille idole qu'on encense par habitude. Il était autrefois redoutable aux princes mêmes, car il les déposait aussi facilement que nos magnifiques sultans déposent les rois d'Irimette et de Géorgie. Mais on ne le craint plus. Il se dit successeur d'un des premiers chrétiens, qu'on appelle Saint Pierre, et c'est certainement uue riche succession, car il a des trésors immenses et un grand pays sous sa domination.

Google

So schlagfertig wie etwa bei Rochefoucauld oder so anmutig wie bei Montaigne ist Montesquieus Stil in den Lettres persanes nicht; er sucht förmlich etwas darin, die stärksten Dinge im nüchternsten Tone vorzubringen. Aber man merkt, daß seine steife Ernsthaftigkeit nur eine Maske ist, die er vielleicht seinem hohen Richteramt schuldig zu sein glaubte. Oft genug klingt das verhaltene Lachen so hell durch die trockenen Sätze hindurch, daß man Voltaire zu lesen vermeint. Es sei namentlich auf den Brief der Opernsängerin an den Perser Rica (28. Brief) verwiesen: er gehört zu den Perlen der humoristischen Literatur. Überhaupt sind die Lettres persanes dasjenige Werk Montesquieus, in dem er seinem politischen Freimut am leichtherzigsten die Zügel schießen läßt: die lustige Form dient ihm dazu, die gewagtesten Aussprüche von geradezu revolutionärer Färbung durchschlüpfen zu lassen, ihnen indessen die Schärfe zu nehmen, indem er ihnen eine spaßhafte Umrahmung gibt. Manchmal aber zuckt es durch all den Spaß wie fernes Wetterleuchten, und wer Ohren hat zum Hören, kann in einem Satz wie dem folgenden: „Je ne puis comprendre comment les princes croient si aisément qu'ils sont tout, et comment les peuples sont si prêts à croire qu'ils ne sont rien", schon das Grollen der Revolution von fernher vernehmen. Das ist ungefähr dieselbe Auffassung und Sprache, die nachher Beaumarchais in der „Hochzeit des Figaro" und Siéyès in seiner Schrift „Über den dritten Stand" äußern. Dabei denke man aber nicht, Montesquieu sei schon der Verkündiger der großen Umwälzung in dem Sinne gewesen, daß er Königtum, Adel und überhaupt alle Vorrechte der Geburt habe abschaffen wollen; durchaus nicht: sein Hochziel war das verfassungsmäßige Königtum, etwa nach dem Muster des englischen, mit einer Volksvertretung und einem mächtigen Adel.

Das hat er in seinem Hauptwerk **Esprit des lois** (1743) eingehend ausgeführt. Seit dem Erscheinen der Lettres persanes hatten sich die Verhältnisse in Frankreich so wesentlich verschlimmert, daß Montesquieu sein neues Buch in Genf veröffentlichen mußte. Es erregte ein noch viel größeres Aufsehen, als die Persischen Briefe; in einem Jahr erschienen 22 Auflagen und, wie das guten Büchern noch heute manchmal ergeht: in Österreich wurde es sofort verboten. Zahlreiche Angriffe von Gegnern erfolgten, und Montesquieu sah sich genötigt, in einer besonderen Défense die gröbsten Entstellungen seiner Gedanken zurückzuweisen. Aber auch seine Freunde schüttelten den Kopf über diese Kühnheit der Auffassung und Sprache; man war eben fast noch 50 Jahre vom Ausbruch der Revolution entfernt, deren Grundgedanken hier zum ersten Mal trocken und doch beredt begründet wurden. Man suchte sich durch witzige Bemerkungen mit dem gewaltigen Werke abzufinden und nannte es wegen

Digitized by Google

der wenig einheitlichen, abgerissenen Form scherzhaft: „de l'esprit sur les lois“. Aber seine Wirkung wurde dadurch nicht abgeschwächt: alles, was seit 1748 in Frankreich an der Ausbreitung freiheitlicher Staatsansichten mitgearbeitet hat, verdankte Montesquieu die wesentlichste Anregung. Auf mehr als 59 Jahre hinaus begegnen wir in den hervorragenderen staatswissenschaftlichen Werken überall seinen Grundgedanken, ja oft seinen eigensten Wendungen. L'esprit des lois ist der Vorläufer von Rousseaus Contrat social, überhaupt für Frankreich die erste Entwickelung der Grundsätze eines gesunden Verhältnisses zwischen Herrschenden und Beherrschten.

Montesquieu hatte sich sorgsam auf dieses abschließende Werk seines Lebens vorbereitet: er hatte die Stelle am Parlament zu Bordeaux aufgegeben oder vielmehr verkauft und sich durch große Reisen in England, Holland, Deutschland und Italien, und durch Untersuchungen über die Verfassungen dieser Länder den nötigen Stoff zu seiner Arbeit verschafft. Schon ein im Jahre 1734 veröffentlichtes Werk: Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains ist als eine Vorarbeit zu dem „Geist der Gesetze“ zu betrachten, insofern als Montesquieu darin den Zusammenhang zwischen den äußeren Geschicken des römischen Reiches und seinen Einrichtungen und Gesetzen nachweist.

„Prolem sine matre creatam!“ „eine Schöpfung, ohne Mutter erzeugt“, lautete das stolze Motto seines Esprit des lois, um seine ureigene Ursprünglichkeit selbstbewußt zu bekunden. Noch besser hat Voltaire die Bedeutung dieses Werkes gewürdigt, indem er dessen Inhalt kurz angab: „Das Menschengeschlecht hatte seine Rechtstitel verloren; Montesquieu hat sie gefunden und ihm wiedergegeben.“ Das Gesetz, die gesicherte Einrichtung im Gegensatz zur persönlichen Willkürherrschaft, das ist für Montesquieu die notwendige Grundlage jedes gedeihlichen Staatengebildes. In religiösen Fragen verlangt er die vollkommene Duldung aller Meinungen; in der Politik neigt er sich zur monarchischen Gestaltung, aber mit den Einschränkungen wie in der englischen Verfassung. Für eine Republik hat Montesquieu seine Franzosen in weiser Voraussicht noch nicht für reif gehalten: er legte den größten Nachdruck auf die Tugend als die Voraussetzung einer republikanischen Staatsform, d. h. auf die Tugend als die selbstverleugnende Unterordnung der persönlichen Anliegen unter das Gemeinwohl, und von einem unter der Herrschaft der Ludwige aufgewachsenen Geschlecht erhoffte er keinen großen Vorrat solcher Selbstverleugnung.

Nie zuvor ist das Selbstherrschertum mit seinen verderblichen Folgen für Regierung und Bürger so unerbittlich gebrandmarkt worden wie im Esprit des lois. Man lese in dieser Beziehung z. B. das fünfte Kapitel

des II. Buches, worin Montesquieu in seiner halbscherzhaften, sich hinter orientalischen Beispielen versteckenden Form dem persönlichen Regiment in Frankreich auf den Leib rückt:

Des lois relatives à la nature de l'état despotique.

Il résulte de la nature du pouvoir despotique que l'homme seul qui l'exerce le fasse de même exercer par un seul. Un homme à qui ses cinq sens disent sans cesse qu'il est tont, et que les autres ne sont rien, est naturellement paresseux, ignorant, voluptueux. Il abandonne donc les affaires. Mais s'il les confiait à plusieurs, il y aurait des disputes entre eux: on ferait des brigues pour être le premier esclave; le prince serait obligé de rentrer dans l'administration. Il est donc plns simple qn'il l'abandonne à un visir, qui aura d'abord la même puissance que lui. L'établissement d'un visir est, dans cet état, une loi fondamentale.

On dit qu'nn pape, à son élection, pénétré de son incapacité, fit d'abord des difficultés infinies. Il accepta enfin et livra à son neveu toutes les affaires. Il était dans l'admiration et disait: „Je n'aurais jamais cru que cela eût été si aisé.“ Il en est de même des princes d'Orient. Lorsque, de cette prison où des eunuques leur ont affaibli le cœur et l'esprit et souvent leur ont laissé ignorer leur état même, on les tire pour les placer sur le trône, ils sont d'abord étonnés; mais, quand ils ont fait un visir, et que, dans leur sérail, il se sont livrés anx passions les plus brutales; lorsqn'an milien d'une cour abattue ils ont suivi leurs caprices les plus stupides, ils n'auraient jamais cru que cela eût été si aisé.

Plus l'empire est étendu, plus le sérail s'agrandit: et plus, par conséquent, le prince est enivré de plaisirs. Ainsi, dans ses états, plus le prince a de peuples à gouverner, moins il pense au gonvernement; plns les affaires y sont grandes, et moins on y délibère sur les affaires.

Unbegreiflich bleibt es immerhin, daß solche unverkennbaren Fingerzeige auf das Regierungswesen in Frankreich und die Mätressenwirtschaft Ludwigs XIV. straflos haben durchgehen können. Montesquieus durchsichtiges Versteckspielen mit den „orientalischen Fürsten“ und die Heuchelei der Regierenden, sich selbst natürlich nie durch das Bild des Selbstherrschers geschildert zu sehen, wohl auch die angesehene Stellung des altadeligen und weltberühmt gewordenen Verfassers erklären es, daß man ihn unangefochten ließ, wenigstens amtlich, denn an Verdächtigungen liebedienerischer Schreiberseelen hat es Montesquieu nicht gefehlt. In der Kaltblütigkeit, mit der er das Wesen der Selbstherrschaft zerlegt, liegt etwas von der Art Machiavellis, der ja auch in seinem Buche „Der Fürst“ scheinbar ohne ein Wort des Tadels das Gebahren der Tyrannen schildert. Aber man muß ebenso wie bei dem großen Florentiner auch bei Montesquieu den Zeitverhältnissen Rücksicht tragen: eine unverschleierte Verdammung des auf Frankreich lastenden Systems war im Jahre 1748 ohne Gefahr für Freiheit und Leben nicht möglich. Die einzige Waffe war die scheinbar ziellose Schilderung ohne ein Wort des

Google

Urteils; aber die Leser, für die Montesquieu schrieb, lasen zwischen den Zeilen, was der Verfasser herausgelesen wissen wollte, und das Ende des 18. Jahrhunderts hat gezeigt, daß man seine Lehren wohl verstanden hatte.

Doch hat der „Geist der Gesetze" auch zahlreiche rühmenswerte schöpferische Stellen. Ein ganzes Buch daraus (das 15.) ist der Bekämpfung der Sklaverei, also mittelbar auch der Leibeigenschaft, gewidmet, die damals von hervorragenden Schriftstellern verteidigt, ja geradezu als göttliche Einrichtung gepriesen wurde. Ebenso hat Montesquieu lange vor Voltaire seine beredte Stimme gegen die Folter als Hilfsmittel der Strafrechtspflege erhoben, und gegen die Inquisition sind die schärfsten Stellen des Buches gerichtet.

Aus dem Abschnitt von der Negersklaverei (Buch XV. Kapitel 5) sei zur Kennzeichnung der feinen Ironie Montesquieus noch eine prächtige Stelle als Probe angeführt:

> Si j'avais à soutenir le droit que nous avons eu de rendre les nègres esclaves, voici ce que je dirais: — — Ceux dont il s'agit sont noirs depuis les pieds jusqu' à la tête; et ils ont le nez si écrasé qu'il est presque impossible de les plaindre. — On ne peut se mettre dans l'esprit que Dieu, qui est un être très-sage, ait mis une âme, surtout une âme bonne, dans un corps tout noir. — Une preuve que les nègres n'ont pas le sens commun, c'est qu'ils font plus de cas d'un collier de verre que de l'or qui, chez des nations policées, est d'une si grande conséquence.
>
> Il est impossible que nous supposions que ces gens-la soient des hommes, parce que, si nous les supposions des hommes, on commencerait à croire que nous ne sommes pas nous-mêmes chrétiens.
>
> Des petits esprits exagèrent trop l'injustice que l'on fait aux Africains: car, si elle était telle qu'ils le disent, ne serait-il pas venu dans la tête des princes d'Europe, qui font entre eux tant de conventions inutiles, d'en faire une générale en faveur de la miséricorde et de la pitié?

Zwei schlüpfrige Schriften Montesquieus: Le temple de Gnide und Arsace et Isménie sind literarisch wertlos; sie zeigen höchstens, daß im 18. Jahrhundert selbst bei den ernstesten Geistern eine gewisse äußere Sittenlosigkeit zu dem gehörte, was die Zeit als guten Ton ansah. Sogar im Esprit des lois fehlt es nicht an Stellen, die recht befremdlich gegen den würdigen Geist des Werkes abstechen.

Drittes Kapitel.

Diderot und die Encyklopädie.

Ohne Voltaires großen Lärm vor der Leserwelt von ganz Europa, mit der stilleren Tätigkeit des rastlos arbeitenden Gelehrten, persönlich bescheiden und liebenswürdig: so hat **Diderot** zur Wandlung des geistigen

Gehaltes des 18. Jahrhunderts kaum weniger beigetragen, als Voltaire. Diderots Bedeutung für die Anbahnung des großen Umschwungs in der politischen wie religiösen Überzeugung seiner Zeitgenossen und der Männer der Revolution ist lange unterschätzt worden. Die laute Stimme Voltaires, seine äußere Stellung als eine Art von europäischem, nicht bloß französischem Schriftsteller, die leichtfertigere, oberflächlichere Art seiner Schriften haben die Aufmerksamkeit auf ihn als den alleinigen Vertreter der neueren Zeit mehr als auf Diderot gelenkt. Erst neuerdings, durch die Gesamtausgabe seiner Werke von Assézat und durch eine ausgezeichnete Arbeit von Rosenkranz über ihn, ist Diderot wieder mehr in den Vordergrund getreten. Voltaire gilt zwar noch immer und mit Recht als einer der ersten Schriftsteller des 18. Jahrhunderts; aber er wird weniger gelesen als Diderot. Aus der unabsehbaren Reihe der Bände von Voltaires Werken läßt sich ein vollendetes Kunstwerk kaum nennen; dagegen hat Diderot zwei Schöpfungen hinterlassen, die seine Zugehörigkeit zur schönen Literatur in höherem Maße sichern, als irgend eine von Voltaire —: „Rameaus Neffe“ und „Die Nonne“.

Denis Diderots äußerer Lebensgang war weder so stürmisch wie der Rousseaus, noch so glänzend wie der Voltaires. In Langres (Champagne) 1713 geboren und von Jesuiten erzogen (gleich Voltaire), wollte er anfänglich selbst Jesuit werden. Bald aber änderte er seine Neigung und ging nach Paris, um die Rechte oder Heilkunde zu studieren. Hier geriet er durch eine frühe Heirat in die Notwendigkeit, sein Brot selber zu verdienen, da seine Eltern ihm jede Unterstützung entzogen, und er begann seine schriftstellerische Laufbahn mit Übersetzungen aus dem Englischen. Durch seine philosophischen Schriften, besonders aber durch die Herausgabe der „Encyklopädie“ zu einer europäischen Berühmtheit gelangt, wurde er im Jahre 1774 von der Kaiserin Katharina II. von Rußland in den liebenswürdigsten Formen an den Hof von Petersburg gezogen, kehrte aber schon 1775 wegen des russischen Klimas nach Paris zurück und starb daselbst im Jahre 1784.

Diderots Bedeutung für die französische Literatur und für die geistige Bewegung des 18. Jahrhunderts beruht in seinen philosophischen Schriften und in der Encyklopädie; für die Weltliteratur in seinem Neveu de Rameau und in der Religieuse. Als philosophischer Schriftsteller war er folgerichtiger und kühner als Voltaire. Dieser blieb Zeitlebens ein gläubiger, ja man kann ohne Übertreibung sagen: ein eifernder Deist; Diderot wurde früh ausgesprochener Atheist und ist als solcher gestorben. Während Voltaire, trotz aller Spottsucht, eine Art von sittlichem Idealismus predigte, hat Diderot aus seiner materialistischen Weltanschauung nie ein Hehl gemacht. Voltaire hat es nie über eine ziem-

Digitized by Google



Diderot.

lich unschuldige, witzelnde Zweifelei hinausgebracht; Diderot schrieb, daß der Unglaube nur der erste Schritt zu philosophischem Denken wäre. Voltaire dichtet Oden und Episteln auf das höchste Wesen und huldigt für das Staatsleben dem Grundsatz vom aufgeklärten Selbstherrschertum; Diderot äußert sich über die Deisten vom Schlage Voltaires: „On a tout gâté en laissant en place le Grand Être“, und schreibt die berüchtigten Verse von den Eingeweiden des letzten Priesters, mit denen man den letzten König erdrosseln müsse:

Digitized by Google

Et des boyaux du dernier prêtre
Serrez le cou du dernier roi!

Man hat von Voltaires stehendem Briefschluß „Écrasez l'Infâme" so viel Aufheben gemacht: was ist dieses im Grunde harmlose, ja löbliche Wort gegen kirchliche Verfolgungswut im Vergleich mit Diderots Ausdrücken!

Von allen Geistern des 18. Jahrhunderts, die verneinen, ist Diderot der verneinendste. Nicht daß ihm die Erfassung der Wahrheit gleichgiltig gewesen wäre; nur glaubte er an keine vollkommene Wahrheit und fand deshalb ein besonderes Wohlgefallen daran, alle Grundlagen des staatlichen, religiösen und sittlichen Lebens, die auf der Voraussetzung einer vollkommenen Wahrheit beruhen, in Frage zu stellen. In seinem Erkenntnistrieb war er eindringlicher als Voltaire. Mit unablässigem Forschungseifer bohrte er sich tiefer und tiefer in die Rätselaufgaben des Daseins hinein; er fand sich und seine Leser nicht, wie Voltaire, mit einigen geistreichen Späßen ab. So kam es, daß er sich oft verleiten ließ, mehr als die von ihm erkannte Wahrheit zu sagen, aus Furcht, für oberflächlich nnd gedankenfeige zu gelten.

Diderots hervorragendste philosophische Werke sind in dieser Reihenfolge erschienen. 1745 veröffentlichte er eine mit zahlreichen Zusätzen versehene Bearbeitung einer Schrift von Shaftesbury unter dem Titel: Essai sur la Vérité et la Vertu. Er zeigte sich darin nicht nur als überzeugten Deisten, sondern geradezu als gläubigen Katholiken, der gegen den Unglauben und den Atheismus die schärfste Sprache führte. Schon seine nächste Schrift: Pensées philosophiques (1748) bezeichnet seine Entwickelung zum religionslosen Deismus; sie wurde vom Pariser Parlament zum Scheiterhaufen verurteilt. Eine Art von Ergänzung zu diesem Werke bildet die Schrift: De la suffisance de la religion naturelle. Schärfer wandte er sich gegen die Theologie in seiner Spottschrift Réception d'un philosophe, worin ein Philosoph einen Theologen mit Aufgebot großen Witzes und Scharfsinns in die Enge treibt. In dem Entretien d'un philosophe avec la Maréchale*** nahm Diderot gewisse Grundlehren des Darwinismus vorweg. Die dramatische Lebendigkeit, der überaus anmutige Plauderton dieser auch inhaltlich sehr bedeutenden Schrift haben schon etwas von dem einzigen Schwunge seines Neveu de Rameau.

Vollständig gebrochen hat Diderot mit seiner Gottgläubigkeit erst in dem Werke L e t t r e s u r l e s a v e u g l e s („à l'usage de ceux qui voient") (1749). Von dem Seelenzustande eines Blindgeborenen ausgehend führt er den Beweis, daß die sittlichen und religiösen Anschauungen durch die natürlichen Lebensbedingungen, wie also z. B. bei

den Blinden, wesentlich beeinflußt werden, es also eine allgemein giltige Sittlichkeit und Religion nicht geben könne; daß namentlich für einen Blinden die Beweise für das Dasein Gottes aus der Schönheit und Weisheit der Natur nicht beweiskräftig seien. Für diese Schrift wurde er mit einer mehrmonatigen Gefängnisstrafe in Vincennes bestraft. Es ist bezeichnend für Diderots rastlosen Arbeitstrieb, daß er sich im Gefängnis künstlich Tinte und Feder zuzubereiten wußte und die unfreiwillige Muße zur Ausarbeitung einer Verteidigungsrede Xenophons für Sokrates benutzte, die er auf den Seitenrändern eines zufällig mitgenommenen Buches von Milton niederschrieb.

Auch in der Lettre sur les aveugles überrascht der Genieblitz einer Vorausnahme der Lehren Darwins in der „Erklärung der Natur", worin nicht nur die Entwickelungslehre im Keime sich findet, sondern selbst solche Dinge wie das Darwinsche Überleben und Fortpflanzen der geeignetsten Lebewesen (survival of the fittest) vorausgenommen werden: „Alle fehlerhaften Verbindungen des Stoffes sind verschwunden, und nur die sind geblieben, deren Mechanismus keinen wesentlichen inneren Widerspruch enthielt, und die aus eigener Kraft bestehen und sich fortpflanzen konnten."

Als Seitenstück zu dem „Brief über die Blinden" ist das Supplément au voyage de Bougainville zu betrachten, eine verfängliche Untersuchung über das Sittlichkeitsgefühl bei den Wilden der Südsee. Die Lettres sur les sourds et muets (1751) enthalten Erörterungen über Fragen der Kunst, sind aber, nach Diderotscher Art, reich an Abschweifungen über alle möglichen andern Gegenstände. — Es folgen die Pensées sur l'interprétation de la nature (1754), der Entretien entre Diderot et d'Alembert, und die glänzend geschriebene philosophisch reifste aller seiner Arbeiten auf dem Gebiete der Sittenlehre und Metaphysik: Le rêve de d'Alembert (1770).

Diese letzten Schriften erschienen neben den Bänden der **Encyclopédie,** die in ihrer Entstehung wie Vollendung mit Recht auf Diderot zurückzuführen ist. Dieses Riesenwerk hat für die geistige Entwickelung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Mittelpunkt gebildet, von dem die Gedanken des Revolutionszeitalters ausgingen; einen Mauerbrecher gegen alles, was auf sittlichem und politischem Gebiete der persönlichen Freiheit entgegenstand. Die erste Anregung zu der Encyklopädie erhielt Diderot durch die Übersetzung von Chambers' englischer Encyclopaedia; die Unzulänglichkeit des Sachlichen und die Trockenheit der Darstellung in dieser reizten ihn zu dem Versuch, etwas besseres an die Stelle zu setzen. Im Jahre 1746 erhielt Diderot, der mit d'Alembert zusammen den Plan ausgearbeitet hatte, das königliche Privilegium zu

Digitized by Google

einem „Wörterbuch des gesamten menschlichen Wissens“, das unter dem Titel Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres im Jahre 1751 zu erscheinen begann. D'Alembert schrieb die Vorrede und bearbeitete die Aufsätze aus dem Gebiet der Mathematik; Diderot war die Seele des Ganzen, überwachte die Korrekturen, die Herstellung der mehr als tausend Kupfertafeln und schrieb die zahlreichen Artikel über „arts et métiers“. Er ließ sichs nicht verdrießen, selbst in die Arbeitstätten der Handwerker zu gehen und sich mit den Maschinen und dergleichen vertraut zu machen, um aus eigener Kenntnis heraus zu schreiben. Die Mitarbeiter drängten sich aus allen Kreisen der Gelehrtenwelt zur Teilnahme an dem gewaltigen Werke; Montesquieu, Rousseau, Voltaire, Marmontel lieferten Beiträge; selbst gelehrte Jesuiten boten ihre Dienste an, wurden aber höflich zurückgewiesen. Der Hof stellte sich anfangs nicht gerade unfreundlich zu der Encyklopädie, Frau von Pompadour begünstigte sie sogar offen, bis die wachsende Aufregung in allen Kreisen der altersmorschen höheren Gesellschaft und die Verfolgungen durch Sorbonne und Parlament den Hof einschüchterten. Im Jahre 1759 erfolgte ein Verbot des Weitererscheinens der Encyklopädie; erst seit 1765 durfte sie, aber scheinbar vom Ausland eingeführt, fortgesetzt werden. Der letzte Band erschien 1771, die Ergänzungsbände 1777. Das ganze Werk umfaßt 35 Foliobände.

Der Geist der Encyklopädie ist zugleich der des 18. Jahrhunderts: Aufklärung, Bekämpfung der Vorurteile und des Aberglaubens in Wissenschaft, Religion und Politik. Im sachlichen Inhalt ist die Encyklopädie heute natürlich längst überholt und unbrauchbar geworden; aber als Glied der großen Entwickelungskette, die das 18. mit dem 19. Jahrhundert verbindet, ist sie eines der wichtigsten Beweisstücke für die Geschichte der neueren Geistesbewegung. Das Bestreben, alles und jedes nüchtern-vernünftig zu erklären, führte naturgemäß vielfach zur seichten Aufklärerei und zur Vertuschung von Schwierigkeiten; auch sind bei der verschiedenen Begabung der Mitarbeiter zahlreiche schwache, ja törichte Artikel mit untergelaufen. Indessen der Geist, von dem das ganze Werk getragen wurde, ist durchweg fühlbar: überall begegnet man Diderot und seiner ernsten philosophischen Vertiefung. Die Artikel über Religion sind übrigens nicht alle in atheistischem Sinne abgefaßt; im Gegenteil, viele vertreten die theologische Überlieferung. Auch die politischen Stücke sind nicht übermäßig revolutionär und gehen nicht wesentlich über Montesquieus Standpunkt hinaus: dafür sind aber die Aufsätze über Sittlichkeit und Kirchenwesen von schneidiger Schärfe.

Die Encyklopädie hat ein ganzes Heer feindseliger Federn in Be-

Digitized by Google

wegung gesetzt. Nicht immer aus Überzeugung, vielfach aus niedrigsten Beweggründen, wegen bedrohter Hofpensionen, aus Stellenjägerei oder persönlicher Rachsucht schrieben Pfaffen und Laien Flugblätter und Bücher gegen das Werk. Das Ärgste hat neben dem aus Voltaires Streitschriften bekannten Fréron ein gewisser Chaumeix geleistet, der 8 dicke Bände schrieb gegen die „Irrlehren der Encyklopädisten"!

Diderot wurde durch die überwältigende Redaktionsarbeit während der zwanzig besten Jahre seines Lebens so in Anspruch genommen, daß er leider nicht die nötige Sammlung zu einem andern großen Werke fand. Er hat diesen Druck der zum Teil handwerksmäßigen Arbeit bitter empfunden: viele während und selbst manche nach der Vollendung der Encyklopädie verfaßte Schriften sind in hastiger Überstürzung entstanden. Sie tragen zwar gerade deswegen den Stempel frischer Unmittelbarkeit, der allen Werken Diderots eigen; aber es fehlt ihnen entweder an der abgerundeten Kunstform oder an der letzten Feile des Ausdrucks. Viele seiner besten Arbeiten lesen sich ungefähr wie gute Zeitungsplaudereien.

Von Diderots ferneren Schriften sind zuvörderst die Erzählungen zu nennen. In der Art Crébillons, des Meisters der zierlichen Zote, schrieb er, aus Geldnot, seine berüchtigten Bijoux indiscrets. Sie sind von plumper Gemeinheit, auch stilistisch kaum Diderots würdig. Allenfalls läßt sich diese Verirrung entschuldigen durch die Vorliebe der damaligen Leserkreise, besonders des vornehmen Leserpöbels, für solche Bücher: man vergesse nie, daß Diderot unter der verworfensten Herrschaft schrieb, die Frankreich je erduldet: Ludwigs XV. — Die Erzählung Jacques le Fataliste ist ein Gegenstück zu dem Candide Voltaires, ohne dessen Anmut und Witz. Schiller hat die Übersetzung eines Abschnitts vorgenommen, der ihn durch seinen dramatischen Inhalt reizte, — desselben, nach dem Sardou eines seiner spannendsten Stücke geschrieben: Fernande.

Dagegen verdient der Briefroman La Religieuse (erst nach Diderots Tode veröffentlicht) als einer der besten Romane des 18. Jahrhunderts entschiedene Beachtung. Schon die Einkleidung der Geschichte ist sehr eigenartig. Der Marquis von Croismare, ein gemeinschaftlicher Freund Diderots, Grimms und der philosophierenden Gesellschaft, die sich bei dem deutschen Baron von Holbach regelmäßig versammelte, war von einer Nonne angegangen worden, ihr zum Widerruf ihres erzwungenen Klostergelübdes behilflich zu sein; in edler Teilnahme hatte er alles versucht, was in seinen Kräften stand, aber seinen Schützling schließlich aus den Augen verloren. Diderot erfand, um den in ländlicher Zurückgezogenheit lebenden Marquis wieder nach Paris zu locken, einen Briefwechsel jener Nonne an Herrn von Croismare, worin sie ihn aufs neue

Digitized by Google

um seinen Schutz anfleht, und aus dieser glänzend gelungenen Geheimniskrämerei und Fopperei entstand der Roman La Religieuse. An Wahrhaftigkeit der Seelenschilderung übertrifft er die ganze Romanliteratur des 18. Jahrhunderts und bildet den Vorläufer zu der realistischen Richtung des neueren Romans. Abgesehen von einem längeren Abschnitt, worin die Verirrung einer Äbtissin mit erschreckender Naturtreue, dabei mit feiner sprachlicher Zurückhaltung erzählt wird, läßt sich vom sittlichen Standpunkt nichts gegen diesen Roman sagen. Im Gegenteil, bei aller Glut der Sprache hat Diderot, gemäß dem Rahmen des Buches: den Briefen eines jungen keuschen Mädchens, eine große Mäßigung beobachtet, die gegen die Romanliteratur des 18. Jahrhunderts, aber auch gegen die Sprache in Diderots andern erzählenden Werken vorteilhaft absticht. Jener Abschnitt macht das Buch leider für weitere Kreise ungeeignet. — Der Roman ist unvollendet geblieben, da die Wirklichkeit, die Rückkehr des Marquis de Croismare nach Paris und seine Entdeckung der Fopperei, dem Briefwechsel eine Ende machte.

Le Neveu de Rameau wurde in Deutschland durch Goethes Übersetzung (1805) früher bekannt als in Frankreich. Goethe hatte eine Abschrift des Urmanuskripts vor Augen, die erst achtzehn Jahre später zu der französischen Ausgabe benutzt wurde. Der genaue Wortlaut der Urschrift wurde sogar erst 1891 veröffentlicht in der Elzeviersammlung von Monval. Im Stil steht diese bekannteste Schöpfung Diderots höher als alles, was er sonst geschrieben. Eine kecke, ganz und gar dem Leben entnommene Sprache; dazu ein wahres Feuerwerk von Geist und Witz; eine Schärfe der Charakterzeichnung, wie sie kaum ein anderes Werk des 18. Jahrhunderts aufweist: das alles macht den Neveu de Rameau zu einem klassischen Buch. Man wird beinah schwindlig beim Lesen dieser sich hastenden und drängenden Einfälle. Ein geistvoller Kritiker des 18. Jahrhunderts sagte vom Inhalte dieses Buches: „betrunken gewordene Ideen, die hintereinander herlaufen.“ Rameaus Neffe, übrigens eine wirkliche Persönlichkeit, ist eine ähnliche echtgallische Gestalt wie der Panurg Rabelais'; er hat manche Züge mit Beaumarchais' Figaro gemein und gehört zu derselben zweideutigen Familie wie Victor Hugos Don César de Bazan im Ruy Blas. Angesichts des Neveu de Rameau begreift man nicht recht, warum Sainte-Beuve in Diderot „la tête la plus allemande“ hat erblicken wollen; aber auch die philosophischen Schriften Diderots sind in Auffassung wie Darstellung so undeutsch, so echtgallisch wie nur möglich.

Diderot soll den Neveu de Rameau schon 1760 verfaßt haben, ohne sich die Mühe der Veröffentlichung zu geben.

Unter seinen kleineren Erzählungen finden sich gleichfalls sehr

Digitized by Google

gelungene Stücke, so namentlich die rührende Geschichte Les deux amis de Bourbonne und die Histoire de Mlle de La Chaux et du docteur Gardeil.

Von großem Reiz sind ferner noch heute die kritischen Aufsätze Diderots. Als Kritiker ist er von einer hinreißenden Begeisterung im Lobe, aber auch von vernichtender Schärfe in der Zurückweisung des Wertlosen. Er geht stets von großen allgemeinen Gesichtspunkten aus, zu denen ihm die gerade vorliegenden Schriften oder Kunstgegenstände nur die äußerliche Veranlassung geben. Seine Abschweifungen sind gerade das Wertvollste dieser kritischen Arbeiten. In einer findet sich das schöne Wort über die Frauen:

Quand on veut écrire sur les femmes, il faut tremper sa plume dans l'arc-en-ciel et secouer sur sa ligne la poussière des ailes du papillon.

Diderot war der Erste, der über die regelmäßigen Gemäldeausstellungen in Paris kritische Abhandlungen geschrieben. Seine „Salons" lesen sich noch jetzt, nachdem die Bilder bis auf wenige längst verschollen, mit dem höchsten Genuß. Aus allen spricht die begeisterte Freude am Schönen, dieselbe künstlerische Sinnlichkeit, die auch in seinen Erzählungen bemerklich ist. Während er Lessing in der Schärfe der kritischen Betrachtung fast gleich kommt, übertrifft er ihn durch den Schwung und die Wärme, die er selbst in die flüchtigsten Arbeiten aus dem Bereich der literarischen und der Kunst-Kritik zu legen weiß. Von seinen bedeutenderen Schriften dieser Art sind besonders hervorzuheben: Réflexions sur les femmes, — Regrets sur ma vieille robe de chambre und L'Eloge de Richardson. Der Engländer Richardson war Diderots Lieblingsschriftsteller; er fühlte einige Verwandschaft in seiner Stimmung mit der Gefühlsweichheit des Engländers, denn der schriftstellerisch zur Schau getragene Materialismus und Naturalismus haben Diderot nie gehindert, in seinen literarischen Neigungen wie in seinem Eigenleben sich der weichsten Gefühlsschwelgerei hinzugeben. Dessen ist auch Zeuge sein durch 20 Jahre geführter Briefwechsel mit Fräulein Voland, einer Herzensfreundin. Die Macht der Sprache, die Glut der Empfindung und die geistreiche Art, mit der ernste Gegenstände in diesen Liebesbriefen behandelt werden, machen sie noch heute zu einem sehr anregenden, empfehlenswerten Buche. Sie gehören gleichzeitig zu den wertvollsten Urkunden des Gesellschaftlebens im 18. Jahrhundert.

Diderots Dramen: Le fils naturel (1757) und Le père de famille (1758) zählen dichterisch zu seinen schwächsten Arbeiten. Während sie einerseits ein langes Ende des klassischen Zopfes abschnitten, verfielen sie auf der andern Seite in eine weinerliche Rührseligkeit, die selbst der damals sehr gefühlvollen Leserwelt zu stark war. Die Stücke blieben

ohne jede andere Wirkung, als daß sie in Deutschland den Anstoß zum weinerlichen Familiendrama gaben, das durch Iffland und Kotzebue gepflegt wurde. Bemerkenswert in Diderots Stücken ist höchstens die Echtheit in der Schilderung des bürgerlichen Lebens, etwas damals ganz neues. Diese war es, die Lessing zu dem Geständnis zwang, er verdanke Diderot die wichtigste Anregung zu seinen eigenen dramatischen Arbeiten.

Diderots Persönlichkeit, die menschliche wie die literarische, ist die anmutendste unter den vier großen Schriftstellern des Zeitalters der Aufklärung. Sein Leben weist keinen der Makel auf, die Voltaire und Rousseau anhaften. Es ist sehr beachtenswert, daß gerade Diderot, der jede überirdische Grundlage der Sittlichkeit leugnete und diese allein abhängig machte von persönlichen Einflüssen aller Art, in der Lebensführung rein dasteht. Über seine bis zur Selbstverleugnung gehende Opferwilligkeit für Freunde war nur eine Stimme bei seinen Zeitgenossen. Er war allezeit bereit, mit seiner flinken Feder zu helfen, wo es gewünscht wurde. So hat er Grimm vielfach bei dessen literarischem Briefwechsel mit deutschen Fürstinnen unterstützt; die Werke von Helvétius und Holbach verdanken seiner Mitarbeiterschaft manche glänzende Stelle. Das stärkste Stück, das von seiner literarischen Hilfsbereitschaft berichtet wird, ist, daß er für einen armen jüngeren Schriftsteller die Widmung zu einer Schmähschrift gegen ihn, Diderot, an einen Herzog von Orleans verfaßte, dessen herzlichen Abscheu gegen ihn er kannte, und dadurch seinem Schützling ein ansehnliches Geldgeschenk des Herzogs verschaffte! „Il restera bon et bête, comme Dieu l'a fait", sagte er in einer launigen Selbstbeschreibung von sich. — Bei der Leichenschau fand man Diderots Herz fast doppelt so groß wie ein durchschnittliches Menschenherz.

Es seien hieran einige Bemerkungen geknüpft über die bedeutendsten anderen Schriftsteller, die sich als „Encyklopädisten" bezeichnen lassen. Diderot überstrahlt sie alle so gewaltig, daß diese Bemerkungen füglich kurz sein dürfen in einem Buche, das nur das Hervorragendste eingehender behandeln will.

Jean le Rond **d'Alembert** (1717—1783) hat neben Diderot am längsten an der Encyklopädie mitgearbeitet, sich aber, weniger mutig und ausdauernd als sein Freund, wegen der fortgesetzten Verfolgungen vor der Beendigung davon zurückgezogen. Seine Vorrede zur Encyklopädie: Discours préliminaire de l'Encyclopédie (1751) war für die damalige Zeit von einschneidender Bedeutung: sie ist ein schwungvoller Lobgesang auf den Fortschritt des menschlichen Geistes. Eine Einladung Friedrichs des Großen, den Vorsitz der Berliner Akademie zu übernehmen, lehnte

er ab, ebenso eine glänzende Stellung am Hofe der Kaiserin Katharina; d'Alembert war von seinen schriftstellerischen Zeitgenossen einer der unabhängigsten und anspruchslosesten. — Von seinen übrigen Werken seien erwähnt: Essai sur la société des gens de lettres avec les grands, und besonders sein wertvoller Briefwechsel mit Voltaire und Friedrich dem Großen.

Claude-Adrien **Helvétius** (1718—1771) hat in seinen beiden Hauptwerken: De l'Esprit (1758) und De l'homme (erst 1772 erschienen) den Materialismus Diderots in ein Lehr-Gebäude gebracht und im Zusammenhang gelehrt. In der Schrift De l'Esprit führt er alle menschliche Handlungen auf die Leidenschaft als die alleinige Triebfeder zurück. Hieraus folgert er die völlige Gleichheit aller Menschen, die nur durch die Zufälle der Geburt und die verschiedene Erziehung durchbrochen werde. Man sieht, daß viel neues in diesem ungemein berühmt gewordenen Buche nicht gelehrt wurde, und daß Madame Du Deffand in mehr als einem Sinne Recht hatte mit ihrem Urteil: „C'est un homme qui a dit le secret de tout le monde". — In seinem zweiten Werke: De l'homme predigt er die nackte Selbstsucht in schöner Sprache.

Der Baron Dietrich **Holbach** (1723—1789), aus der Pfalz gebürtig, kann als der gesellschaftliche Mittelpunkt der Encyklopädisten gelten. Im Freundeskreise hieß er der Maître d'hôtel de la philosophie. Wöchentlich zweimal versammelte sich in seinem Hause alles, was in Paris damals „philosophierte" und für die „Aufklärung" wirkte. Außer zahlreichen Aufsätzen für die Encyklopädie hat er sich durch sein Werk Système de la nature (1770) einen bleibenden Ruf erworben Dieses Buch, zuerst unter fremdem Namen erschienen, ist wohl das stärkste, was der Atheismus des 18. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Die Lehren der Gottesleugnung werden mit großem Ernst, zuweilen mit Begeisterung darin vorgetragen; es ist weit entfernt von der Spötterei Voltaires, aber auch von der Anmut der Diderotschen Darstellung. Übrigens rühren die wenigen schwungvollen Stellen nachgewiesenermaßen von dem Allerweltshelfer Diderot her. Für den heutigen Leser hat das Buch wegen der Abgedroschenheit der Gedanken und der daraus folgenden Langweile keinerlei Reiz; für die Gesellschaft des 18. Jahrhunderts war es eine Art Offenbarung. Voltaire, der sich in seinem Gottesglauben dadurch gestört sah, hat in seinem Dictionnaire philosophique eine beredte Widerlegung des Holbachschen Atheismus versucht.

Julien de **La Mettrie** (1709—1757), ein Arzt, überbot wenn möglich die materialistischen Lehren Holbachs und Helvetius' durch seine witzigen Schriften L'Homme-machine, L'Homme-plante, in denen die natürliche Erklärung der Welt mit Unerbittlichkeit verfochten wird.

Digitized by Google

Friedrich der Große berief La Mettrie in die königlich preußische Akademie nach Berlin und verfaßte nach dessen Tode eine Lobrede auf ihn. Auf dem berühmten Bilde Adolf Menzels: Friedrichs Tafelrunde in Sanssouci befindet sich auch La Mettrie.

Georg Graf **Buffon** (1707—1788) hat mit der Encyklopädie nur in vorübergehender Verbindung gestanden; d'Alembert fand zu wenig Gefallen an dem feierlichen, pomphaften Stil, in dem der große Naturforscher über wissenschaftliche Dinge schrieb. Für Frankreich gilt er, abgesehen von seiner Bedeutung als Zoologe, die von Fachmännern selbst für jene Zeit nicht sehr hoch gestellt wird, für einen Meister der Prosa im 18. Jahrhundert. Sein Stil hat etwas Majestätisches, gleichviel ob er über den Elefanten oder über die Maus schreibt; seine Histoire naturelle (in 44 Bänden) liest sich beinahe wie eine Sammlung schwungvoller Predigten. Auch er teilte die materialistische Weltauffassung Diderots und der Encyklopädisten, wenn er gleich in seinen Schriften sich dem gewöhnlichen Sprachgebrauch insofern fügte, als er von Créateur, Création usw. redete. Von ihm rührt der bekannte Ausspruch her: Le style est l'homme même.

Der Abbé Thomas **Raynal** (1713—1796) hat durch seine Geschichte der Handelsniederlassungen in Indien, der zahlreiche Abhandlungen über allgemeine Fragen des Staatslebens und der Philosophie angehängt waren, auf die encyklopädische Aufklärungsbewegung nicht unwesentlich eingewirkt. Auch in Raynals Hauptwerk finden sich mehre Abschnitte, die von Diderot herrühren.

Nicolas de **Condorcet** (1743—1794), als Opfer der Schreckensherrschaft durch Selbstmord gestorben, hat in seinem Versteck vor den Verfolgungen, denen er als Girondist ausgesetzt war, sein bedeutendstes Werk geschrieben: Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain. Es hat, gleich d'Alemberts Vorrede zur Encyklopädie, den Entwickelungsgang des menschlichen Geistes und dessen steten Fortschritt zum Gegenstande und huldigt einem noch feurigeren Optimismus, als d'Alemberts Schrift. Von seinen anderen Arbeiten sei eine gute Vie de Voltaire rühmend erwähnt.

Pierre de **Maupertuis** (1689—1759), hervorragender Mathematiker, aber schwacher Philosoph, ist heute höchstens noch durch die Spottschriften Voltaires gegen ihn bekannt. Er war unter Friedrich dem Großen Vorsitzender der Berliner Akademie.

Etienne de Mably **Condillac** (1715—1780), ein Schüler des englischen Philosophen Locke, kann durch seine drei Hauptwerke: Essai sur l'origine des connaissances humaines (1746), Traité des systèmes (1749) und Traité des sensations (1754) als der Professor der materia-

listischen Weltanschauung des 18. Jahrhunderts gelten. Seine Schriften haben nichts Verletzendes in der Form; sie sind ruhige, theoretische Auseinandersetzungen. Wesentlich neues hat er nicht ausgesprochen; er folgt dem Gedankengange, den der Engländer Locke in seinem Werke „Versuch über den menschlichen Verstand" (1690) eingeschlagen: dem Nachweis, daß der Mensch nicht mit angeborenen Ideen zur Welt komme, sondern seine geistigen Fähigkeiten ausschließlich den Sinneseindrücken verdanke. Besonders gegen Cartesius, dessen Lehre von den angeborenen Ideen er bestritt, und gegen Leibnizens Monaden-Theorie hat Condillac in seinen Schriften einen hartnäckigen Kampf geführt. Sein Werk Etude de l'histoire hat manches mit Montesquieus Esprit des lois gemein: gleich diesem greift er den Despotismus an und kommt schließlich zu dem Satze: „Les princes sont les administrateurs et non pas les maîtres des nations."

Condillacs Schüler Pierre **Cabanis** (1757—1808) setzte in seinem Hauptwerk: Rapports du physique et du moral de l'homme (1802) die materialistische Erklärungsweise der menschlichen Natur fort, überbot sie aber noch durch die Strenge, mit der er jede übernatürliche Einwirkung ausschloß. Les nerfs — voilà tout l'homme! — also nicht sehr verschieden von La Mettries Anschauung.

Constantin **Volney** (1758—1820), mit seinem wahren Namen: de Chassebeuf, hat in dem Werke La loi naturelle die Diderotschen Ansichten über die Begründung der menschlichen Sittlichkeit verteidigt. In seinem Hauptwerk Les Ruines (ou Méditations sur les révolutions des empires) trug er, gleich La Mettrie, wenn auch mit größerer Mäßigung, die Lehre von der Selbstsucht als Untergrund aller menschlichen Bestrebungen vor.

Endlich ist der Baron Friedrich Melchior **Grimm** (1723—1807) als einer der bekannten und in mancher Hinsicht einflußreichen Männer jenes rührigen Kreises zu nennen. Von deutscher Herkunft, mit großem Wissen ausgestattet, dabei von freundlichen Sitten, wurde dieser Deutsche nicht nur ein literarischer Vollfranzose, sondern der unentbehrliche Helfer und Berater vieler Schriftsteller in Paris und ihrer Leser im Ausland. Für eine große Zahl fremder, meist deutscher Fürstlichkeiten, die über französische Kunst und Politik von einer eingeweihten Persönlichkeit angenehm unterrichtet sein wollten, schrieb er sein Correspondance littéraire. Diderot, Raynal und andere Encyklopädisten halfen ihm bei diesem durch lange Jahre fortgesetzten Unternehmen, durchaus zu vergleichen mit dem, was man heute als Sonderberichterstattung der in allen großen Hauptstädten bestellten Zeitungsvertreter kennt. Die Correspondance behandelt zwar überwiegend längst vergessene Bücher

und ebenso vergessene Menschen; sie fesselt aber trotzdem durch ihre tausendfachen Streiflichter auf das gesellschaftliche Leben und den geistigen Dunstkreis des 18. Jahrhunderts fast auf jeder Seite und ist zugleich eine schier unerschöpfliche Fundgrube für unser Wissen von jener Zeit. Natürlich läuft auch mancher Klatsch unter, ganz wie in den Zeitungsberichten unserer Tage; doch ist auch der für spätere Geschlechter oft nicht ohne Reiz.

Der Zeit nach außerhalb des Bannkreises der Encyklopädie stehen, aber als ihre Vorläufer zu betrachten sind: Vauvenargues und der Abbé de St. Pierre.

Der Marquis Luc de **Vauvenargues** (1715—1747) gehört zu den wenigen nach innen gekehrten Schriftstellern des 18. Jahrhunderts. Ohne hervorragende Ursprünglichkeit der Gedanken, fesselt er durch die echte Wärme seiner einschmeichelnden Sprache. Durch Krankheit an größerer Tätigkeit gehindert, hat er kaum mehr als einen Band hinterlassen: die Introduction à la connaissance de l'esprit humain (1746), der einige „Maximes" und „Réflexions" angehängt sind. Er steht darin in der Mitte zwischen den Gliedern der Gesellschaft, die sich um die „Encyklopädie" sammelte, und der Richtung Rousseaus. Einige seiner Aussprüche haben sich bis heute sprichwörtlich erhalten, so namentlich die schönen Sätze: „Les grandes pensées viennent du cœur", „La clarté est la bonne foi des philosophes", „On ne peut être dupe d'aucune vertu".

Der Abbé **de St. Pierre** (1658—1743) ist der Zukunftsträumer des 18. Jahrhunderts. Mit seinem hochfliegenden Idealismus ist er als ein gerader Vorläufer Rousseaus anzusehen. Dabei von einer mannhaften Kühnheit, die im Zeitalter Ludwigs XIV. und XV. naturgemäß Anstoß erregen mußte. Seine beiden Hauptwerke sind: Projet de la paix perpétuelle (1713) und Discours sur la Polysynodie (1718). Dieser Discours enthielt die vernichtende Kritik der eben verflossenen Herrschaft Ludwigs XIV. und Vorschläge zu einer freiheitlichen Staatsverfassung. Er wurde wegen dieser Schrift aus der Akademie ausgestoßen. Unablässig war er in seinen letzten Lebensjahren mit der schriftstellerischen Verbreitung von Reformgedanken beschäftigt; Zug um Zug folgten Denkschriften gegen die Zweikämpfe, über eine verständigere Steuerverteilung, über das Bettelunwesen, über die zunehmende Zahl der Prozesse, über Erziehungsreformen. Sogar für die Mädchenerziehung hat er einen gar nicht üblen Plan ausgearbeitet, der von ganz neuzeitlichen Anschauungen über die Stellung der Frau in Haus und Staat ausgeht. Seine letzte

Arbeit war ein Vorschlag zu einer vernünftigen Rechtschreibung in Europa, nämlich einer Lautwiedergabe.

Erwähnung verdient noch Le voyage du jeune Anacharsis en Grèce von **J. J. Barthélemy** (1716—1795), eine anschauliche Schilderung des öffentlichen und persönlichen Lebens im alten Griechenland. Das Buch ist als der erste leidlich gelungene Versuch des kulturgeschichtlichen Romans zu betrachten, der mit Zuhilfenahme eines mehr oder weniger fesselnden Erzählungrahmens den Leser zugleich unterhalten und belehren will. Es hatte zu seiner Zeit ebenso viel Erfolg, wie neueste Arbeiten ähnlicher Art ohne Poesie aber voll billiger Gelehrsamkeit, und es ist heute so vollständig vergessen, wie die archäologischen Romane unserer Zeit es nach weniger als einem Menschenalter sein werden.

Endlich muß hervorgehoben werden ein anderer, unabsichtlicher Kulturgeschichtschreiber, dem Namen nach bekannt, zumal durch die nach ihm benannten Nachahmungen, sonst aber halb verschollen: Gayot de **Pitaval** (1673—1743). Seine Sammlung merkwürdiger Rechtsfälle Causes célèbres et interéssantes (1742 und 1743) in 20 Bänden ist nicht nur für die französische Rechtsgeschichte eine wichtige Fundgrube, sondern ebenso wertvoll für die Erforschung des gesamten Lebens des französischen Volkes während der letzten Jahrzehnte der Herrschaft Ludwigs XIV. und des ersten Vierteljahrhunderts unter Ludwig XV. — Eine vortreffliche Abhandlung über Pitaval, den „Alten Pitaval", findet sich in Hans Blums zweibändigem Werk: „Aus dem alten Pitaval. Französische Rechts- und Kulturbilder" (1885). Blum hat die berühmtesten Fälle feinsinnig bearbeitet, eine um so nützlichere Leistung, als die französischen Ausgaben sich nur in wenigen der größten Bibliotheken vorfinden.

Viertes Kapitel.

Jean-Jacques Rousseau.

(1712—1778.)

Ohne Rousseau verdiente das ganze 18. Jahrhundert bis zur Revolution mit Recht den Namen des Jahrhunderts des Atheismus und Materialismus, ebenso gut wie den des Jahrhunderts der Aufklärung. Er vertrat am bewußtesten die ideale Weltauffassung, die an ein unfaßbares Geisteswesen als Mittelpunkt und an ein Jenseits für die menschliche Seele glaubt.

Bei keinem der großen Schriftsteller des 18. Jahrhunderts finden wir so viel Erhabenes, Dichterisches, Förderndes gemischt mit Grund-

falschem und Verderblichem, wie bei Rousseau. Niemand hat so viel wie er zur Befreiung des menschlichen Geistes von den Fesseln der Gewaltherrschaft und der erstarrten Überlieferung beigetragen; niemand aber gleichzeitig mehr als Rousseau an der Verkümmerung des freiheitlichen Grundgedankens der Revolution mitverschuldet. Viel von ihrem begeisterungsvollen Schwunge, der zur Verkündung der Menschenrechte und zur ruhmreichen Nacht des 4. August 1789 geführt, ist Rousseau zugute zu rechnen; dafür trägt aber seine Lehre von der Unfehlbarkeit der jeweiligen Staatsgewalt die Hauptschuld an den Greueltaten der Schreckenszeit unter dem Konvent der ersten französischen Republik.

Für die Entwickelung der französischen Literatur und nicht zum wenigsten der Sprache ist Rousseau unbestritten der am tiefsten aufrührende und umwälzende Schriftsteller unter den großen. Er ist es in dem Sinne, daß seiner Darstellungsart vornehmlich, wenn nicht ausschließlich, das Auftauen der seit fast zwei Jahrhunderten eingefrorenen Empfindung und Sprache des französischen Schriftentums zuzuschreiben ist. Soweit es sich im 17. und 18. Jahrhundert um die künstlerische Literatur handelt, hat man beim Lesen das Gefühl, als hätten Kunstwerke dieser Art allenfalls auch von feingearbeiteten Dichtungsmaschinen verfertigt werden können. Ihnen allen fehlt eine urpersönliche Seele, es schimmert kein Ich durch, man hört kein Menschenherz dahinter klopfen. Nichts verrät, daß die Verfasser aufwühlende Menschenschicksale erlitten haben. Mit Rousseau tritt ein eigenwilliger Mensch in den Vordergrund, der in jede seiner Schriften einen Strom eigensten Wesens und Innenlebens ergießt. Das geschieht bei ihm mit aufdringlicher Selbstbespiegelung; aber nach der zweihundertjährigen Eiszeit der französischen Literatur ist selbst diese mit Auswüchsen behaftete Selbstseligkeit ein Labsal.

Im Zusammenhang damit steht der durch Rousseau früher und machtvoller als durch irgend einen Schriftsteller wiedererweckte und neugeschaffene N a t u r s i n n, das Verständnis und die Freude am Naturleben, das Sichversenken in die Einheit des Menschen mit dem Weltall: daher auch die Befähigung und Neigung zu einer empfindungsreichen Einsamkeit. Vor Rousseau war die französische Literatur eine gesellige Angelegenheit gewesen; mit ihm beginnt das Zeitalter der auf sich selbst gestellten Persönlichkeiten, die sich voll ausleben wollen und keine Rücksichten auf Überlieferung und Geschmacksmode nehmen.

Den bewegten Verlauf seines Lebens hat Rousseau selbst in den **Confessions** mit vollendeter Meisterschaft der Darstellung und des Stiles geschildert. Wenige Angaben mögen an dieser Stelle genügen; für die genaue Kenntnis seines Lebens muß dringend auf die „B e k e n n t n i s s e“ selber und auf die Hauptwerke über ihn verwiesen werden.

Digitized by Google



Jean Jacques Rousseau.

In Genf am 28. Juni 1712 geboren, als Sohn eines protestantischen Uhrmachers, entlief **Jean Jacques Rousseau** im Jahre 1728 dem Vaterhause, wurde von einer Frau von Warens in Les Charmettes (Savoyen) liebevoll aufgenommen und von ihr behufs seiner Bekehrung zum Katholizismus nach Turin geschickt. Seitdem führte er eine Art von Landstreicherleben, bis er in die Dienste eines Grafen Gouvon als dessen Page trat. Aber auch in dieser Stellung litt es ihn nicht lange: er kehrte zur Frau von Warens zurück und verlebte mit ihr in Annecy ein in den Confessions

nachzulesendes Liebesidyll, dessen Einzelheiten denn doch mehr Unsittlichkeit als Poesie enthalten. Im Jahre 1741 kam Rousseau nach Paris, wo er mit Diderot und dessen literarischem Kreise bekannt wurde. Durch die Erfolglosigkeit seiner Bemühungen um die Einführung einer neuen, von ihm erfundenen Notenschrift entmutigt, verließ er Paris wieder, um in die Dienste des französischen Gesandten in Venedig als dessen Sekretär zu treten, kehrte aber mittellos und verzweifelt nach zwei Jahren nach Paris zurück. Aus dieser Zeit stammt sein halbeheliches Verhältnis zu der Gasthausmagd Therese Levasseur; seine vier von ihr geborenen Kinder schickte er ins Findelhaus.

Erst das Jahr 1750, also das 38ste seines Lebens, war für Rousseau der Beginn schriftstellerischer Tätigkeit. Seine Preisschrift zur Beantwortung einer von der Akademie in Dijon gestellten Frage wurde gekrönt, und von da ab galt Rousseau in den philosophischen Kreisen von Paris als gleichberechtigt, so sehr auch seine Auffassung von der herrschenden abwich.

Über die Reihenfolge der Hauptwerke Rousseaus steht weiter unten das Nähere; zur Vervollständigung der Übersicht über sein Leben mögen noch folgende kurze Angaben dienen. Im Jahre 1762 mußte er infolge der Veröffentlichung des Emile aus Frankreich fliehen; nach einander aus Genf, Bern und anderen Orten der Schweiz ausgewiesen, ging er 1766 nach England auf Einladung des Philosophen Hume. Anwandlungen von Verfolgungswahn vertrieben ihn schon nach kurzer Zeit wieder aus England, wo er mit großer Herzlichkeit aufgenommen worden war. Er ging abermals nach Paris, wo er unbehelligt gelassen wurde, fristete sein Leben mit Notenabschreiben und endete es im Jahre 1778 — wie man gewöhnlich annimmt: durch Selbstmord — in Ermenonville bei Paris, wohin er der Einladung eines Marquis de Girardin gefolgt war.

Im Jahre 1794 beschloß der Konvent die Überführung seiner Gebeine in das Pantheon, woraus sie durch frevelhafte Leichenschändung unter Ludwig XVIII. heimlich entfernt und vernichtet worden sind, zugleich mit Voltaires dort ruhenden Erdenresten.

Der Grundzug in Rousseaus Wesen ist eine schrankenlose Selbstherrlichkeit, die zur Verkennung der einfachsten menschlichen Pflichten führt. Das vermeintliche Recht des Einzelwesens, zu tun und zu lassen, was ihm gut dünkt, hat Rousseau durch sein Leben sichtbar, durch die Confessions schriftstellerisch bekräftigt. Er findet für alles Entschuldigungen, selbst für den dunkelsten Flecken seines Lebens: die leichten Herzens ausgeführte Überantwortung seiner Kinder an das Findelhaus. Rousseaus eigene Worte hierüber lauten in ihrer schamlosen Offenheit, er habe sich „gaillardement et sans scrupules“ zu dieser Unmenschlichkeit ent-

schlossen. Erst hinterher betäubt er sein Gewissen durch die Ausrede, er hätte sie doch nicht erziehen können, und ihre Mutter noch weniger. Zur Ehre Rousseaus und der Menschennatur sei hervorgehoben, daß die Reue über jene Herzlosigkeit ihn später aufs heftigste ergriffen und seine letzten Lebensjahre mit düsterer Schwermut erfüllt hat. — Und merkwürdig genug: derselbe Mann, der für seine eigenen Handlungen kein höheres Sittengesetz als die Willkür des Einzelnen anerkannte, der von sich schrieb: „J'aime à ne suivre en toute chose que le caprice du moment" — er war in seinen Schriften der unerbittliche Zwingherrscher der Pflichten. Von Werk zu Werk läßt sich bei Rousseau der wachsende Hang zur Vergewaltigung des Einzelwesens zu Gunsten eines vorgeschobenen „Allgemeinwohls" nachweisen. Er, der zweimal sein Religionsbekenntnis ohne alle Bedenken gewechselt, lehrt im Contrat social die zwangsweise zu erhaltende Staatsreligion, der sich zu entziehen ein todeswürdiges Verbrechen sei.

Dieser Zwiespalt zwischen ungezügeltem Eigenwesen und herrischer Gleichmacherei zieht sich durch Rousseaus sämtliche philosophische Schriften; Gefühlsleben und Gedankenwelt bekämpfen einander, und dieser Kampf findet, wie bei allen solchen Naturen, seinen Ausdruck in wunderlich zugespitzten Behauptungen.

Rousseaus erste Schrift entstand im Jahre 1750. Eine kleine Provinzakademie, die von Dijon, hatte 1749 die eigentümliche Preisfrage gestellt: Le progrès des sciences et des arts a-t-il contribué à corrompre ou à épurer les mœurs? Bedenkt man, daß dies um dieselbe Zeit geschah, als die Encyklopädisten sich anschickten, der Gesellschaft das Evangelium der Aufklärung zu predigen, und daß für die ganze gebildete Welt des 18. Jahrhunderts der wohltätige Einfluß der Beschäftigung mit Wissenschaften und Künsten auf den Charakter über allem Zweifel erhaben war, so muß die allem Herkömmlichen schnurstracks widersprechende Beantwortung in Rousseaus Discours sur les sciences et les arts wundernehmen. Er erklärte darin rundweg, mit großer Schärfe der Sprache und einem reichlichen Aufgebot von verblüffender Rechthaberei, der herrschenden Ansicht den Krieg, behauptete, daß die Wissenschaften und Künste die natürliche Einfachheit und Güte des Menschengeschlechts vernichtet hätten, daß der unwissende Naturzustand das bei weitem Vorzuziehende wäre; kurz er stellte sich in den schroffsten Gegensatz zu allen Grundlagen und Zielen der Philosophie im 18. Jahrhundert. So enthielt schon seine erste Schrift die grundstürzende Auflehnung gegen die geheiligte Überlieferung, die ihn bis an sein Ende kennzeichnet. — Rousseau erhielt den Preis für seine Beantwortung und wurde mit einem Schlage in der Schriftstellerwelt berühmt.

Seine Tätigkeit als Operndichter und musikalischer Schriftsteller sei der zeitlichen Folge wegen hier kurz berührt: im Jahre 1752 wurde seine nach dem damaligen Geschmack recht anmutige Oper Le devin du village, nach italienischen Vorbildern gearbeitet, unter außerordentlichem Beifall am Hofe Ludwigs XV. aufgeführt und lenkte die wohlwollende Aufmerksamkeit auch der nicht philosophierenden Kreise auf diese vielseitige Begabung. Es entsprach aber durchaus Rousseaus Hange zur erbitterten Auflehnung und Selbstschädigung, daß er mitten in die allgemeine Freude über das neuentdeckte Musikgenie seine Schrift schleuderte: **Lettre sur la musique française** (1752), die sich aufs herbste über die bisherigen Leistungen der französischen Musik und überhaupt über die Eignung der französischen Sprache zur Musik aussprach. Auch in seinem später erschienenen Dictionnaire de musique kommt die französische Musik des 18. Jahrhunderts schlecht weg. Mit Rousseaus Erfolgen auf der Opernbühne war es nach solchen Angriffen auf den Geschmack der Hofgesellschaft natürlich für immer vorbei.

Seine nächste Arbeit auf philosophischem Gebiete war der Discours sur l'économie politique (1753), für die Encyklopädie geschrieben. Schon hierin finden sich die meisten der verhängnisvollen Grundsätze gesetzgeberischer Tyrannei und staatlichen Allmachtwahns, die er später im Contrat social in ein zusammenhängendes Lehrgebäude gebracht hat. Ausgehend von dem Trugschluß: „Das Gesetz ist immer gerecht“, kommt er naturgemäß zu der Lehre von der Allmacht des Staates und der Nichtigkeit des Einzelbürgers. Daß der Staat der Bürger wegen da ist, nicht umgekehrt, und daß er die Summe der verschiedenen Einzelbürger darstellt, übersieht er. Demzufolge billigt er die Einmischung des Gesetzgebers in alles und jedes, auch in solche Dinge, die mit dem Staatsleben nicht das Mindeste zu schaffen haben: z. B. in die Kleidung und die Nahrung, d. h. den Speisezettel der Bürger. Auch regen sich schon in dieser Schrift die ersten Keime der politischen und wirtschaftlichen Gleichmacherei: alle Standes- und Vermögensunterschiede sollen aufhören, Reichtum und Armut soll gleichmäßig verschwinden. Bemerkenswert ist die Feindseligkeit gegen die großen Städte bei diesem ersten Staatssozialisten. — Von dem Gesetzgeber und dem, was er mit wahrhaft götzendienerischer Ehrfurcht „Staat“ nennt, hat Rousseau die übertriebensten Begriffe. Daß der Gesetzgeber kein Gott, sondern ein irrender, sterblicher Mensch ist, und daß der Staat, auch der Zukunftstaat, eben auch nur von fehlbaren Menschen geleitet wird, kommt ihm nie in den Sinn.

Ein erneutes Preisausschreiben der Akademie von Dijon im Jahre 1753 über die Frage: „Welches ist der Ursprung der Ungleichheit unter

den Menschen, und ist sie durch das Naturgesetz gerechtfertigt?" gab Rousseau den äußeren Anlaß zum Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes (1754). Seine Ansicht über den Ursprung der Ungleichheit drückt am besten die berühmte Stelle aus:

Le premier, qui, ayant enclos un terrain, s'avisa de dire: ceci est à moi! et trouva des gens assez simples pour le croire, fut le vrai fondateur de la société civile. Que de crimes, de guerres, de meurtres, de misères et d'horreurs n'eût point épargnés au genre humain celui qui, arrachant les pieux ou comblant le fossé, eût crié à ses semblabes: Gardez-vous d'écouter cet imposteur! vous êtes perdus si vous oubliez que les fruits sont à tous et que la terre n'est à personne!

Also dieselbe Auffassung wie in Proudhons Satz: „Eigentum ist Diebstahl!"

Der erste Teil dieser grundstürzenden Schrift enthält die schwärmerische Beschreibung eines vermeintlichen idyllischen Naturzustandes der Menschheit, eine der bei Rousseau ständig wiederkehrenden Phantastereien. Dieses erfundene Arkadien schildert er mit wahrer Verzückung und kommt beim Vergleich mit neueren Zuständen zu dem verblüffendem Satze: „L'homme qui médite est un animal dépravé". Am liebsten möchte er die Menschheit in die Wälder zurückführen und sie wie die lieben Schweine von Eicheln leben lassen. Voltaire meinte ironisch, nach dem Lesen der begeisterten Lobrede auf den arkadischen Zustand der Urmenschen bekäme er Lust, auf allen Vieren zu laufen. Für Rousseau ist „Natur" nur das, was kulturlos ist; der Irokese ist ein natürlicher Mensch, der Europäer ein unnatürlicher. Daß eine gewisse Kultur schon beim Irokesen nachweisbar, und daß überhaupt die Menschen nicht aus störrischer Bosheit absichtlich zur heutigen Kultur vorgedrungen, sondern daß alle Kultur ein Erzeugnis gerade der Natur des Menschen sei, ist Rousseau in seiner halsstarrigen Feindschaft gegen die verfeinerte Überbildung der französischen Gesellschaft im 18. Jahrhundert entgangen. — Im zweiten Teil führt er aus, wie durch das Bedürfnis des gegenseitigen Schutzes gegen Gewalttat, also trotz der Idyllik der edlen Urmenschen, die Staatenbildung erfolgt sei, zu deren Gunsten jeder auf einen Teil seiner Freiheit verzichtet habe: daher die Ungleichheit zwischen herrschenden und beherrschten Ständen.

Hatte Rousseau in den ersten, kleineren philosophischen Schriften wesentlich verneinend, zerstörend gewirkt, so trat er in den beiden großen Werken: **Emile** und **Le contrat social** mit Vorschlägen zu einer Neugestaltung des gesellschaftlichen und politischen Lebens auf.

Der Emile (ou De l'éducation) erschien im Jahre 1761 und wurde durch Urteil des Pariser Parlaments öffentlich verbrannt. Diese wirksame Anpreisung wider Willen hat übrigens das Parlament beinah

für jedes der bahnbrechenden Werke jenes Zeitalters vorgenommen. — Emile enthält die Beschreibung der Erziehung eines Musterknaben durch einen Musterlehrer. Rousseau hat sich ausdrücklich dagegen erklärt, daß man diese Schrift als maßgebend für alle Einzelheiten der Erziehung ansehe. Er sagt in der fünften seiner Lettres de la montagne:

Il s'agit d'un nouveau système d'éducation, dont j'offre le plan à l'examen des sages, et non pas d'une méthode pour les pères et les mères, à laquelle je n'ai jamais songé.

Das hat nicht gehindert, daß der Emile zu seiner Zeit von vielen Eltern, namentlich von den Müttern, zum Teil buchstäblich bei der Kindererziehung befolgt wurde. In manchen Dingen hat er unzweifelhaft segensreich gewirkt, so z. B. in solchen scheinbaren Kleinigkeiten wie dem Kampf gegen das mumiengleiche Festwickeln der Säuglinge und ihr Ausliefern an die Ammen. Am bedeutsamsten aber machte sich die Grundanschauung des Emile in dem geltend, was man höhere Bildung nennt. Die wuchtigen Hiebe, die Rousseau gegen den öden, aus dem Mittelalter überkommenen Unterricht führte, sind von mächtigem Einfluß gewesen auf die neuere Erziehung; seine Angriffe gegen die einseitige Ausbildung des Gedächtnisses oder vielmehr gegen dessen Ertötung durch bedeutungslosen Formelkram haben der Erziehungslehre eine ganz andere Richtung gegeben. Die Rücksicht auf die angeborene Veranlagung des Kindes, sowie auf dessen spätere Betätigung im bürgerlichen Leben ist die Richtschnur der im Emile entwickelten Grundsätze.

Der Emile ist von den philosophischen Schriften Rousseaus die einzige, in der wenigstens ein gewisses Recht des Einzelbürgers zugestanden wird. Der Musterknabe Emil soll nicht nach vorher festgesetzten Vorschriften, sondern nach der durch sein eigenes Wesen bestimmten Richtung erzogen werden. Freilich kann Rousseau im weiteren Verlauf sein herrschsüchtiges Schablonisieren, die sozialistische Gleichmacherei nicht ganz vergessen: nachdem Emil soweit gebracht ist, daß er als Staatsbürger betrachtet werden kann, also ein reifer Mensch mit einer eigenartigen Natur geworden ist, wird an ihm ebenso herumregiert wie an den Menschen im Contrat social. Als Goethe den Emile das „Naturevangelium der Erziehung" nannte, hatte er jedenfalls nur den ersten, größeren Teil des Buches im Auge. Immerhin bleibt dem Werke das unsterbliche Verdienst, das Recht des Kindes gegen die Unvernunft der Erwachsenen betont und in einer naturgemäßen Erziehung die Grundlagen aller gesunden menschlichen Entwickelung begründet zu haben.

Im Emile findet sich auch die berühmte Profession de foi du vicaire savoyard, zugleich das religiöse Glaubensbekenntnis des Verfassers selber. Dieses meinte der jugendliche Schiller, als er seinen Vers

Google

schrieb: „Rousseau, der aus Christen Menschen wirbt". Im inneren Kern gar nicht so verschieden von Voltaires Deismus, zeichnet es sich vor fast allem, was Voltaire über Religion und Gott geschrieben, durch die warme Innigkeit, die echtreligiöse Glut der Sprache aus. Es wendet sich mittelbar gegen die Lehren der Encyklopädisten, deren platte mechanische Welterklärung es bekämpft; angesichts der grobsinnlichen Auffassung der Holbach, Helvetius und La Mettrie spricht es sich für eine seelische Tätigkeit des Menschen, für die Freiheit des Willens, für die Unsterblichkeit der Seele und die Macht eines angeborenen Gewissens aus. Steht der erste Teil der Profession de foi in vollem Gegensatz zum Atheismus des 18. Jahrhunderts, so wendet sich der zweite Teil ebenso entschieden gegen die Verkirchlichung der Religion des Herzens, gegen Priesterherrschaft und Dogmenwesen. Leider hat dieser freiheitliche Hauch bei Rousseau nicht lange vorgehalten; in dem nur ein Jahr darauf erschienenen Contrat social wird die Staatsreligion, d. h. die gesetzliche Unduldsamkeit, als notwendig gefordert und auf die Bekennung zum Atheismus Todesstrafe gesetzt!

Hier eine Probe aus dem „Glaubensbekenntnis", in dem Rousseau sich gegen alle Offenbarungsreligionen wendet und die Begründung der Religion einzig in einem Herzensbedürfnis des Menschen sieht:

Les plus grandes idées de la divinité nous viennent par la raison seule. ·Voyez le spectacle de la nature, écoutez la voix intérieure. Dieu n'a-t-il pas tout dit à nos yeux, à notre conscience, à notre jugement? Qu'est-ce que les hommes nous diront de plus? Leurs révélations ne font que dégrader Dieu, en lui donnant les passions humaines. Loin d'éclaircir les notions du grand Etre, je vois que les dogmes particuliers les embrouillent; que loin de les ennoblir ils les avilissent; qu'aux mystères inconcevables qui l'environnent, ils ajoutent des contradictions absurdes; qu'ils rendent l'homme orgueilleux, intolérant, cruel: qu'au lieu d'établir la paix sur la terre, ils y portent le fer et le feu. — —

— — On me dit qu'il fallait une révélation pour apprendre aux hommes la manière dont Dieu voulait être servi; on assigne en preuve la diversité des cultes bizarres qu'ils ont institués et l'on ne voit pas que cette diversité même vient de la fantaisie des révélations. Dès que les peuples se sont avisés de faire parler Dieu, chacun l'a fait parler à sa mode et lui a fait dire ce qu'il a voulu. Si l'on n'eût écouté que ce qne Dieu dit au cœur de l'homme, il n'y aurait jamais eu qu'une religion sur la terre.

Il fallait un culte uniforme; je le veux bien (!), mais ce point était-il donc si important qu'il fallût tout l'appareil de la puissance divine pour l'établir? Ne confondons point le cérémonial de la religion avec la religion. Le culte que Dieu demande est celui du cœur; et celui-là, quand il est sincère, est toujours uniforme. C'est avoir une vanité bien folle de s'imaginer que Dieu prennc un si grand intcrêt à la formc de l'habit du prêtre, à l'ordre des mots qu'il prononce, aux gestes qu'il fait à l'autel, et à toutes ses génnflexions. Eh! mon ami, reste de toute ta

hauteur, tu seras toujours assez près de la terre. Dieu veut être adoré en esprit et en vérité: ce devoir est de toutes les religions, de tous les pays, de tous les hommes. Quant au culte extérieur, s'il doit être uniforme pour le bon ordre, c'est purement une affaire de police (!); il ne faut point de révélation pour cela. —

Durch sein warmes Bekennen einer einfachen Religion des über das Erdenleben hinaus strebenden Herzens stieß Rousseau bei den beiden äußersten Flügeln der gegnerischen Richtungen aufs heftigste an. Die Atheisten bekämpften ihn als einen Verteidiger des von ihnen verspotteten „grand Etre“, die Encyklopädisten wandten ihm den Rücken, — und auf der andern Seite erregte er den Zorn der Geistlichkeit aufs höchste. Die Folgen für sein Buch und seine persönlichen Geschicke wurden oben erwähnt; die gehässigen Angriffe des Erzbischofs von Paris, Christophe Beaumont, und des Genfer Staatsanwalts veranlaßten Rousseau zu seinen ebenso würdigen wie kräftigen Abwehrschriften: Lettre à l'archevêque de Paris (1763), und Lettres écrites de la montagne (1764), in denen er sich als einen mindestens so scharfen Kampfschriftsteller wie Voltaire erwies, ihn aber an Ernst der Überzeugung und der Form übertraf. — Daß die katholische Geistlichkeit in Frankreich am Ende nur gegen Angriffe auf eine von Rousseau ja grundsätzlich gebilligte Staatsreligion sich wehrte, vergaß er.

Fast gleichzeitig mit dem Emile erschien im Jahre 1762 Rousseaus umfangreichste politische Schrift: Du contrat social, ou principes du droit politique. Es ist dasjenige Werk, das, wenn nicht gar auf die Herbeiführung der französischen Revolution, so doch auf ihren Verlauf von allen Büchern des 18. Jahrhunderts den stärksten und den verderblichsten Einfluß gehabt hat. Rousseau selbst äußert sich über den Contrat social: „Loin de détruire les gouvernements je les ai tous établis“. Darin hat er vollkommen Recht: zerstört hat er die bestehende Regierungsform nicht; aber er war es, der die Form der rohen Gewaltherrschaft, des sich auf einen sogenannten Volkswillen stützenden herrischen „Jakobinismus“ erfunden und in ein Lehrbuch gebracht hat. Daß er daneben allerdings auch die Überlieferung von einem göttlichen Recht der Regierungen zerstört; daß er alle Staatsgewalt nur als einen Ausfluß der Volksmacht erkannt und das Verhältnis zwischen Herrschenden und Beherrschten als das eines „Gesellschaftsvertrages“ zwischen freien Männern zu gegenseitigem Schutz hingestellt hat, das wird wettgemacht durch die bis zur rohen Gewalttat getriebene Niedertretung jedes Rechtes des Einzelnen auf freie Entfaltung seiner Kräfte, ja auch nur auf freie Äußerung seiner Ansichten je nach der natürlichen Anlage. Die Rousseau im Emile so beredt gepredigt hatte: die Erziehung des Menschengeschlechtes nach den

Forderungen der Eigenart des Einzelwesens, — im Contrat social opferte er jede bürgerliche Freiheit im staatlichen wie im religiösen Leben dem Moloch einer „volonté générale“./

Ausgehend von dem Satze: „L'homme est né libre, et partout il est dans les fers“, untersucht Rousseau zunächst die Gründe für die in der Welt vorhandene Knechtschaft der Menschen, ungefähr wie in seiner kleineren Schrift über die Ungleichheit auf Erden. Er kommt zu der Ansicht, daß die Unfreiheit von der grundfalschen Voraussetzung herrühre, ein Mensch dürfe jemals seine Freiheit verkaufen. Die Unveräußerlichkeit der Freiheit jedes Einzelnen und des ganzen Volkes führt zu einem „Vertrage“, der gewisse Freiheitrechte zu Gunsten der Regierung aufgibt, die frei gewählt das ganze Volk vertritt, um dafür andere Vorteile einzutauschen. Dieser Regierung, diesem Staat, der die Gesamtheit aller Bürger umfaßt, überträgt Rousseau nun die weitgehendsten, ja die ausschließlichsten Rechte: was der Staat befiehlt, ist unter allen Umständen das Richtige, und jede andere Meinung verdient den Tod. Das Einzelwesen, dessen Freiheit doch unveräußerlich sein sollte, ist nichts; der Staat ist alles. Daß dieser Staat oder dessen Regierung durch Wahlen zustande kommt, und daß es so etwas geben könne wie Herrschsucht, Eitelkeit, Strebertum, und damit im Zusammenhang Stimmenfang und Wahlbeeinflussungen, fällt Rousseau nicht im Traum ein. Seine Staatsleitung besteht aus lauter Engeln, frei von menschlichen Leidenschaften, und ihr zu widersprechen, ist das größte Verbrechen. — Wer die Reden der Helden des Konvents, namentlich Robespierres und St. Justs kennt, der wird beim Lesen des Contrat social fortwährend auf die Grundgedanken, ja häufig genug auf wörtliche Belegstellen zu den Ausführungen jenes entschiedensten Vertreters des Jakobinismus stoßen, nämlich des Jakobinismus als derjenigen politischen Gesinnung, die in Worten ausgedrückt lautet: du bist andrer Ansicht als ich, folglich lasse ich dich guillotinieren, wenn ich die Macht dazu habe. Auch im Stil des Contrat social liegt viel von der Unerbittlichkeit der Verhandlungen des Revolutionsgerichtshofs. Von der Gefühlswärme, die uns im Emile, in der Nouvelle Héloïse und in den Confessions so wohltuend umfängt, findet sich in jenem Werke nichts. Wenn man aus Beaumarchais' Figaro das Krachen der Trümmer der Bastille hat voraushören wollen, so ist aus dem Contrat social Rousseaus das Niedersausen des Fallbeils zu vernehmen. — Voltaires Nachfolger sind mehr in den Reihen der Desmoulins und Danton zu suchen./

An die Stelle des göttlichen Rechtes der Könige setzt Rousseau in diesem Buche das göttliche Recht des Haufens, oder wie es im wirklichen Leben sich gestaltet: der am lautesten lärmenden Volksverführer; das ist

der ganze Unterschied. Bei Rousseau wird der Staat zum Zweck, statt zum Mittel. Mit ihm hebt die Anbetung dessen an, was der Konvent später „salut public“ nannte, wobei es einem kleinen Haufen gewählter Tyrannen überlassen bleibt, durch einfache Mehrheit, durch eine Stimme über die Hälfte festzustellen, was jeweilig unter „salut public“ zu verstehen sei, also z. B. durch eine Stimme über die Hälfte den König zum Tode zu verurteilen. Der „Citoyen“ — auch echt Rousseauscher Sprachgebrauch, wenn auch zuerst im neueren Sinne von Montesquieu angewandt — hat blindlings zu gehorchen. Gleichviel ob eine Handvoll kleiner Tyrannen heute die Absetzung Gottes und die Einsetzung der Göttin Vernunft beschließt, morgen ihren Beschluß umstößt und feierlich ein höchstes Wesen zusamt der Unsterblichkeit der Seele austrommeln läßt, in beiden Fällen haben sie kraft ihrer aus der Volkshoheit fließenden Unfehlbarkeit das Richtige getroffen. Es war völlig berechtigt, daß die Männer des Schreckens von der Rednerbühne hinab auf Rousseau als den Begründer ihrer Lehre und ihrer Taten verwiesen. Selbst in Einzelheiten hat der Konvent Rousseaus Lehren befolgt: so z. B. indem er auf jedes Verbrechen gegen das von der „volonté générale“ als „salut public“ erkannte Staatsrecht nur eine Strafe setzte: den Tod. Schade, daß die Jahreszahlen sich der Annahme widersetzen, Robespierre und St. Just seien zwei der dem Findelhause überlieferten Kinder Rousseaus gewesen! Sie waren „die Tat von seinen Gedanken.“

Der Kern des Contrat social nach der freiheitmörderischen Seite liegt in Rousseaus Satze: „Qui s'oppose à la volonté générale doit y être contraint par tout le corps, ce qui ne signifie autre chose sinon qu'on le force d'être libre.“ Die Kirche, die die Ketzer verbrannte, hat das in der gleichen wohlwollenden Absicht getan: den Leib zu vernichten und die Seele zu retten.

Daß Rousseau im Contrat social auch gegen die Freiheit der Presse sich erklärt, darf nach dem Vorausgegangenen nicht wundernehmen. Man weiß, wie es mit der Freiheit der Presse während der Revolution gestanden hat!

Wie wenig folgerichtig aber Rousseau in seinen Ansichten gewesen, das lehrt die Stelle in einem seiner Briefe aus derselben Zeit, wo der Contrat social entstanden ist: „Das Blut eines einzigen Menschen ist mehr wert als die Freiheit des ganzen Menschengeschlechts.“

Montesquieu und Rousseau verkörpern die beiden Ziele, zwischen denen seit dem 18. Jahrhundert die staatliche Entwickelung der Völker hin und her schwankt: den Verfassungsstaat und das mehr oder minder freiheitlich gefärbte Selbstherrschertum. Montesquieus Ziel war die englische Teilung der Gewalten; Rousseaus ein Zustand, wie er in Sparta

Digitized by Google

vielleicht, unter der französischen Herrschaft des Schreckens sicher bestanden hat. Montesquieu vertritt den in England erlernten germanischen Grundsatz der Freiheit des Einzelwesens innerhalb der staatlichen Ordnung, Rousseau den echtromanischen Grundsatz der Staatsallmacht.

Einem recht weit verbreiteten Irrtum muß in diesem Zusammenhang entgegengetreten werden. Man kann in zahlreichen Darstellungen der staatlichen wie der literarischen Geschichte Frankreichs lesen: Montesquieu, Voltaire und Rousseau, besonders aber die beiden letzten, haben eigentlich die französische Revolution herbeigeführt. Verständige Franzosen haben diesen Irrtum längst widerlegt, und ein hübsches Spottgedicht schließt mit dem ironischen Kehrreim:

C'est la faute de Voltaire,
C'est la faute de Rousseau.

Nein! es hätte nicht der geistigen Einwirkung jener drei großen politischen Schriftsteller des 18. Jahrhunderts bedurft, um die blutige Saat in Halme schießen zu lassen. Die Wirtschaft der vorletzten beiden Ludwige und des Regenten reicht vollkommen zur Erklärung der Revolution aus. Ohne den Einfluß der genannten Schriftsteller wäre die Revolution wahrscheinlich noch allseitiger, blutdürstiger und zielloser vor sich gegangen. Vielleicht kann man sagen: ohne Montesquieu, Voltaire, Rousseau wäre die Revolution zu einem Bauernkrieg geworden, oder zu einer in Blutmeeren erstickten Empörung des vierten Standes. Durch ihren Einfluß ist sie die Revolution und die Befreiung des Bürgertums geworden.

Erfreulicher und literarisch ungleich wertvoller als seine staatsphilosophischen Schriften sind Rousseaus **Nouvelle Héloïse** und die **Confessions**. „Die Neue Héloïse“ entstand im Jahre 1760, beeinflußt durch sein Verhältnis zu Frau von Epinay und Frau von Houdetot, zwei leidenschaftlichen „schönen Seelen“, wie er deren eine in seiner Heldin Julie geschildert hat. Der Roman ist in Briefen abgefaßt und enthält die Geschichte der Liebe zweier grenzenlos gefühlvoller Menschen. Trotz dem Schwulst und den Tränenbächen, die oft die schönsten Stellen überfluten, trotz der stark heuchlerischen Tugendfaselei in der zweiten Hälfte ist dieser Roman als eines der herrlichsten Werke der französischen Prosa im 18. Jahrhundert und zugleich als der erste Versuch im großen zu bezeichnen, aus der Welt des Regelzwangs sich in die der Leidenschaft, der natürlichen Empfindungen zu retten. Lebenvolle Gestalten hat Rousseau in der „Neuen Héloïse“ nicht geschaffen; seine Julie, seine Saint-Preux und Wolmar sind blutlose Schatten; aber sie sprechen eine Sprache, die blendet und hinreißt. Im Gegensatz zu Lesages Romanen und zu der Manon Lescaut von Prévost mit ihrem dem Leben abge-

lauschten Realismus stellt La nouvelle Héloïse die willenlose Hingabe an einen traumgeborenen und traumerfüllten Idealismus dar. Die Menschen handeln und reden im Leben nicht so wie in Rousseaus Roman; aber wie schön, wenigstens für eine Weile, wenn sie so redeten! Ähnliches gilt von Rousseaus bedeutendsten Nachfolgern im idealistischen Roman: von Frau von Staël und Georges Sand. Die „Neue Héloïse" ist im Grunde weibliche Literatur, übrigens als der erste Hauslehrerroman vorbildlich für viele neuere Romandichter.

Im Vergleich mit den Romanen Crébillons und ähnlichen Erzeugnissen verdorbener Phantasie und Moral ist La nouvelle Héloïse beinah tugendhaft zu nennen. Aber eine glühende Sinnlichkeit erfüllt das ganze; das nach damaligem Sprachgebrauch bis zur Ermüdung getriebene Getue mit „vertu" und abermals „vertu" vermag darüber nicht zu täuschen. Im Wortkampfe der Tugend mit der Lüsternheit wird Rousseau kaum übertroffen; er dient ihm häufig dazu, durch die platonischen Redensarten und Gefühle eine Steigerung des Sinnenrausches zu bewirken. Bemerkenswert ist die „Neue Heloïse" auch als der erste Roman, der eine innige Vertrautheit mit dem Naturleben aufweist und prächtige Landschaftsbilder enthält, nicht als bloßes Füllwerk, sondern als Mittel, Stimmung zu erzeugen.

Der erste Teil ist unvergleichlich dichterischer; er enthält auch die sprachlich schönsten Stellen. In ihm verficht Rousseau das göttliche Recht einer edlen Leidenschaft gegenüber allen Hindernissen der Gesellschaft. Im zweiten Teil wird der mißlungene Versuch gemacht, einen Fehltritt durch ein verwickeltes Gewebe von Selbstpeinigung, Entsagung und Reue zu sühnen. Nahezu spaßhaft, oder wenn man will jesuitisch, wirkt die Vorrede, in der es u. a. heißt:

Jamais fille chaste n'a lu de romans; et j'ai mis à celui-ci un titre assez décidé pour qu'en l'ouvrant on sût à quoi s'en tenir. Celle qui, malgré ce titre, en osera lire une seule page est une fille perdue. — —

Dieser Titel lautet einfach: „Julie, ou la nouvelle Héloïse", hat also nichts sonderlich Abschreckendes, da ja doch die meisten Leserinnen garnicht wissen, wer die „alte" Héloïse war, die Geliebte Abälards.

Zeitlich ist die Neue Héloïse der erste Roman großen Stils im neueren Frankreich. An seinem Feuer haben sich nachmals Chateaubriand, Frau von Staël und selbst Georges Sand entzündet. Auch in Goethes Werther, vierzehn Jahre später entstanden, zittert die Glut des Rousseauschen Romans nach.

Rousseaus noch heute am meisten gelesenes Werk ist seine Autobiographie **Les Confessions**, mit einem tagebuchähnlichen Anhang: Les rêveries du promeneur solitaire. Sie erschienen vier Jahre nach seinem

Tode (1782). An Reiz der Sprache und inhaltlichem, dichterischem Werte stehen sie unter Rousseaus Schriften obenan. Der Anfang kennzeichnet den Geist, in dem diese bis zur Selbstanschwärzung getriebene Lebensschilderung geschrieben ist:

Que la trompette du Jugement dernier sonne qnand elle voudra, je viendrai, ce livre à la main, devant le souverain Juge. Je dirai hautement: voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. Je me suis montré tel que je fus, méprisable et vil quand je l'ai été; bon, généreux, snblime, qnand je l'ai été. J'ai dévoilé mon intérieur, tel que tu l'as vu toi-même, Etre éternel. Rassemble autour de moi l'innombrable multitude de mes semblables: qu'ils écontent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux déconvre à son tour son cœur au pied de ton trône, avec la même sincérité; et puis qu'un seul te dise: „je fus meilleur que cet homme-là!"

Das Ehrgefühl der Leser muß sich doch seit dem 18. Jahrhundert wesentlich gewandelt haben. Es ist gewiß keine Heuchelei, auch keine Zimperlichkeit, wenn man heut über einen großen Teil der Confessions das Urteil hört: verworfen! Und trotz der anmaßlichen Einleitung wird sicher mancher schlichte Leser ohne Überhebung von sich sagen dürfen: „Je fus meilleur que cet homme-là." Nicht was Rousseau Niedriges begangen, ist das Ärgste; sondern die Art, mit der er offenkundige Schändlichkeiten, Verleugnungen der Manneswürde bemäntelt oder gar gefühlvoll verherrlicht, die macht ihn oft geradezu hassenswert und ekelhaft.

Und doch, alles in allem, welche geistige Gewalt hat dieser eine Mensch Rousseau über ganze Geschlechter seiner Sprachgemeinschaft und fremder Völker geübt! Für den ungeheuren Umschwung der Denkweise, der sich im Laufe des 18. Jahrhunderts auf fast allen Gebieten vollzog, und der ja bis in unsere Tage noch fühlbar oder nachweisbar ist, — wer hat stärkere Anstöße gegeben durch Wort und Beispiel, als Rousseau! Für den Wandel im Stil zumal, vom „Esprit" zum Gefühl, ist er der französische Schriftsteller, der alle übrigen an Wirksamkeit aufwiegt.

Zwei Umstände haben wohl zusammengewirkt, um diesen großen Erneuerer der französischen Seele möglich zu machen: er war kein Vollfranzose, sondern ein Schweizer, und er war selbst in Frankreich ein Einsamer geblieben, fast auf allen Gebieten abseits von der Gesellschaft mit ihrer geistigen Schablone. „Alles Unglück kommt daher, daß der Mensch nicht allein zu sein versteht", heißt es bei ihm. Er hatte es verstanden, und aus dieser einsamen Seele ist die Kraft hervorgeströmt, die alle alten leeren Formen des literarischen Lebens zerbrechen sollte.

Fünftes Kapitel.

Theater und Revolutionsliteratur.

Beaumarchais.

Selbst in dem Jahrhundert der größten Gegensätze, als Schriftsteller wie Rousseau und Voltaire neben einander Platz hatten, ist Beaumarchais eine ganz einzige Erscheinung. Ihn nur als Schriftsteller zu würdigen, reicht nicht hin, um ein Bild des Mannes zu geben, der an rastloser Betätigung auf fast allen Gebieten des praktischen Lebens im stürmischen 18. Jahrhundert seinesgleichen nicht hat. Dichter und Kaufmann zugleich, waghalsiger Unternehmer, geheimer Agent, wenn nicht gar Spion; Buchhändler, Musiklehrer, Flugblattschreiber, Waffenlieferant, — was hat Beaumarchais nicht alles versucht, nur um von sich reden zu machen, um jeden Preis! Im 19. Jahrhundert wäre er ein Eisenbahnkönig nach amerikanischem Muster, ein Großfürst der Börse, ein hundertfacher Millionär oder ein Riesenbankrotteur geworden, hätte er ein Dutzend Zeitungen gegründet, ein Warenhaus zur Anfertigung von Dramen aufgetan, mit dem verglichen die bekannten Fabriken von Scribe und Dumas dem Älteren Spielerei gewesen wären, hätte er die Presse und die Politik beherrscht, wäre er vielleicht Präsident der französischen Republik geworden. Im 18. Jahrhundert schrieb er seine Mémoires, die einer der Nägel zum Sarge des Ancien Régime wurden, und ein Lustspiel, das die Revolution von der Bühne herab war.

Sohn eines Uhrmachers, wie Rousseau, und selbst für seines Vaters Handwerk bestimmt, erfand Pierre Augustin Caron **Beaumarchais** (1732—1799) eine neue Hemmung der Uhr, die Aufsehen erregte, ihm aber durch einen Neider streitig gemacht wurde. Flugs strengte er eine Klage bei der Akademie der Wissenschaften an — Beaumarchais' erster Prozeß! es hat ihm nie an dergleichen gefehlt — und kam zu seinem Recht. Bald darauf wurde er „Horloger du roi“ und zugleich Lehrer im Harfenspiel bei „Mesdames“, den Töchtern Ludwigs XV. Für eine runde Summe kaufte er sich alsdann das „de“ vor seinem Namen, um auch äußerlich die Stellung zu behaupten, die ihm seine blendende Begabung verschafft hatte, und schlug jeden Spott über seinen Kaufadel durch blutige Duelle oder einen unverschämten Scherz nieder. „Ich bin adlig, denn ich habe die Quittung darüber“, sagte Caron de Beaumarchais mit der Unverfrorenheit, die an Rameaus Neffen erinnert. — Er hat so ziemlich mit allem gehandelt: mit Möbeln, Büchern, Häusern, Waffen, Wasser usw.; und wenn es ihm nicht gelang, auch das Alleinrecht des Sklavenhandels für die spanischen Kolonien in Madrid zu erlangen, so hat er es doch an Anstrengungen nicht fehlen lassen. Seine Reise

Google



Beaumarchais.

nach Spanien hat er selbst in einer lesbaren Schrift geschildert; Goethe entnahm ihr den Stoff zum Clavigo.

Beaumarchais' Berühmtheit zählt vom Jahre 1772, von seinem Rechtshandel um eine streitig gemachte Erbschaft. Um seines Erfolges sicher zu sein, besticht er die Frau des Richters Goezmann, die ihm bestimmt in Aussicht stellt, er werde seinen Prozeß gewinnen. Als dieser dennoch verloren geht, verlangt Beaumarchais sein Geld, hundert Louisd'or, zurück, erhält sie auch, nur werden 15 Louisd'or von der Frau Goez-

Digitized by Google

mann nicht herausgegeben, die sie angeblich dem Schreiber ihres Mannes gezahlt habe. Um diese Lumperei schrieb Beaumarchais seine Mémoires gegen den saubern Richter Goezmann und dessen Spießgesellen, die den Verfasser zum Gespräch des Tages, zur europäischen Berühmtheit machten, seinen Richtern ihre Stellen kosteten und zugleich den Abgrund aufdeckten, in den Gesetz und Recht in Frankreich versunken waren. Noch heute erscheinen jene Denkschriften, wenn man absieht von ihrem winzigen Anlaß, so frisch, so hinreißend witzig und scharf, daß sie selbst neben dem Meisterstück Beaumarchais', der „Hochzeit des Figaro“, nicht verblaßt sind. Goethe nennt sie „das Merkwürdigste, Talentreichste und Verwegenste, was je in dieser Art verhandelt worden.“ Die Leser vergaßen die Schamlosigkeit in Beaumarchais' Vorgehen über der höheren Wichtigkeit der Frage. Hier war ein Kläger, der offen eingestand, er habe, um zu seinem Recht zu gelangen, das Mittel der Bestechung versucht; wahrscheinlich habe sein Gegner dem Richter oder dessen Frau eine größere Summe gegeben: welcher Zustand der Rechtsprechung, bei dem solche Schändlichkeiten möglich waren! Natürlich kam es Beaumarchais auf den geringfügigen Streitpunkt selbst gar nicht an; das ungeheure lärmvolle Ärgernis war ihm die Hauptsache. Genannt zu werden, im guten oder im bösem Sinne, Aufsehen machen, durchdringen, mochte dann der elende Prozeß ausgehen, wie seine elenden Richter wollten. Er führte eine ganz neue Kraft in das französische Leben ein: die öffentliche Meinung. Beaumarchais ist der eigentliche Schöpfer der Presse im heutigen Sinne, denn seine Mémoires erschienen mit einer gewissen Regelmäßigkeit und wandten sich, obgleich gerichtliche Verteidigungsschriften, doch ausschließlich an die große Lesermasse.

Und es gelang ihm: „ganz Paris“ machte Beaumarchais seinen Ehrenbesuch, als er den Prozeß nicht nur verloren, sondern obendrein mit einer entehrenden Strafe, dem öffentlichen „blâme“, belegt worden war. Um wieder „ehrlich“ zu werden, begibt er sich in die Dienste des Königs als geheimer Agent, spürt verleumderischen Flugschriften gegen Marie Antoinette nach (die er aller Wahrscheinlichkeit nach selber verfertigt hatte!), macht Reisen durch ganz Europa, wird von Maria Theresia empfangen, in Wien für kurze Zeit verhaftet, weiß aber stets an der Oberfläche des öffentlichen Lebens zu bleiben. Schließlich führt er seinen glänzendsten Streich aus: er bewegt den König Ludwig XVI., sich gegen England für die Unabhängigkeit der Vereinigten Staaten zu erklären, und sorgt dafür, daß ihm selbst die Waffenlieferung für die amerikanischen Aufständischen übertragen wird. Zwar bleibt man ihm beträchtliche Summen schuldig, aber immerhin wird Beaumarchais durch dieses Geschäft zum reichen Manne, und der Makel des Goezmannschen Handels

wird von ihm genommen. Am bewundernswertesten bei diesem Waffengeschäft ist Beaumarchais' unbeugsame Tatkraft: um der Flinten willen kommt er mehrfach während der Schreckenstage der Revolution nach Paris, obgleich man auf ihn fahndet; bis an sein Ende hat ihn die Verfolgung seiner Ansprüche an die amerikanische Regierung beschäftigt. Erst in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts wurde den Erben Beaumarchais' von den Vereinigten Staaten ihr volles Recht. Er hat in den Jahren 1776—1783 die fabelhafte Summe von 21 Millionen Franken umgesetzt. — Auch später hat er seinen Hang zu Unternehmungen mit großen Wagnissen und großen Gewinnaussichten nie unterdrücken können. Er besaß viel von dem Allerweltswesen seines Figaro, dieser lebensechtesten seiner dramatischen Gestalten. Von Voltaires sämtlichen Werken veranstaltete er eine Prachtausgabe, die in Kehl erschien und ihm einen Verlust von einer Million Franken verursachte. Später gründete er die Feuerlöscheinrichtung in Paris und bewarb sich um das Alleinrecht der Wasserleitung für die Hauptstadt, wobei er mit Mirabeau in einen heftigen Federkrieg geriet. Auch eine Welthandelstraße über Suez wollte er schaffen.

Mit Kleinigkeiten hat sich Beaumarchais nie abgegeben; in allem, was er angriff, war ein großer Zug, und mag auch sein Charakterbild nicht im hellen Glanze makelloser Ehre strahlen, bestimmte ehrenrührige Dinge sind ihm mit Sicherheit nachweisbar nicht vorzuwerfen. Das Gefühl, das man nach dem Lesen seiner Schriften und seiner Lebensschilderungen für ihn hat, ist Bewunderung ohne Achtung. Was er in der Vorrede zum Figaro von den Franzosen im allgemeinen sagt: man müsse ihnen etwas Tollheit zu gute halten in Anbetracht ihres vielen Verstandes, ist auf ihn zumeist anwendbar. Das Höchste, was ein Mensch mit bloßem Talent leisten kann, hat er vollauf geleistet; manchmal weiß man bei ihm nicht, ob man es noch mit einem Talent oder schon mit einem Genie zu tun hat.

Nach der Wiederherstellung seiner bürgerlichen Ehre suchte Beaumarchais seine beiden dramatischen Meisterstücke: Le barbier de Séville und Le mariage de Figaro, ou la folle journée zur Aufführung zu bringen. Zwei frühere Theaterstücke rührseligen Inhalts: Eugénie (nach einer Episode aus Le Sages „Hinkendem Teufel") und Les deux amis waren durchgefallen, und zwar mit Recht, wiewohl sie sich auf derselben Höhe hielten, die das weinerliche Tugenddrama in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überhaupt einnahm. Es gelang ihm nach großen Anstrengungen, im Jahre 1775 seinen Barbier von Sevilla aufführen zu lassen, mit beispiellosem Erfolg. Figaros Hochzeit mußte noch Jahre lang warten, ehe auch sie zur Aufführung gelangte:

Digitized by Google

bis 1784, fünf Jahre vor dem Ausbruch der Revolution. Dann wurde sie allerdings in einem Jahre 67 mal aufgeführt.

Beaumarchais' beide Figaro-Komödien sind das Beste, was uns an dramatischen Dichtungen aus dem 18. Jahrhundert überkommen ist; ja die einzigen alten Lustspiele, die bis zum heutigen Tage sich auf den französischen Bühnen als lebenskräftige Stücke gehalten haben. Es muß also in ihnen, namentlich in der Hochzeit des Figaro, doch noch etwas andres liegen, als ihr revolutionärer Inhalt, der allerdings bei ihrer ersten Aufführung wesentlich zu dem seit Corneilles Cid und Molières Précieuses ridicules in solcher Stärke nicht wieder erlebten Beifall beigetragen hat. Beaumarchais' beide Lustspiele sind von einer überwältigenden Schlagfertigkeit des Witzes: die Handlung geht mit atemloser Hast vor sich; von Auftritt zu Auftritt steigt die Spannung. Alles strotzt von Bewegung, von heißem drängendem Leben, und mag auch die Charakterschilderung nicht sehr tief gehen, namentlich im Barbier, dem Zuschauer kommt vor lauter Handlung dieser Mangel kaum zum Bewußtsein.

Die Stücke sündigen so ziemlich gegen alle Regeln des klassischen Dramas; die Einheit der Zeit wird noch am besten gewahrt, aber mit der des Ortes räumt Beaumarchais kurz auf. Dazu der spanische Stoff, die Verwerfung des Alexandriners, ja die Einsetzung der Prosa in ihr gutes Bühnenrecht, die lebendige Greifbarkeit trotz dem nichtfranzösischen Orte der Handlung, — alles mußte das Erstaunen, dann die Bewunderung der Hörer und den Zorn der Kritik herausfordern.

Der Inhalt dieser beiden Lustspiele darf als weltbekannt vorausgesetzt werden; in Deutschland ist er es allerdings mehr durch die Opern Mozarts und Rossinis, als durch die Urdichtungen. Figaro, Susanna, die Gräfin Rosine und Cherubin sind Gestalten, die noch heute zu unserm lebensvollsten Theaterbesitz gehören. Namentlich in Cherubin hat Beaumarchais, dessen dichterische Phantasie sonst von der streitlustigen Kämpfernatur niedergehalten wurde, eine der reizendsten Gestalten der neueren Bühne geschaffen. Diese bezaubernde Mischung von verstecktem, unbewußtem Liebesdrang und knabenhafter Einfalt, mit ihrem Strahlenschimmer von Jugend, Schönheit und Poesie, sichert Beaumarchais für immer den Rang eines der liebenswürdigsten Dichter seines Jahrhunderts. In der Komödie ist Cherubin noch anmutiger geschildert, als in der Oper; auch die heimliche Neigung der Gräfin für den allerliebsten Jungen ist von Beaumarchais viel zarter aufgefaßt als von Daponte, dem Textdichter der Mozartischen Oper. Daß Beaumarchais auch ein echt lyrisches Können besaß, beweist das prächtige Lied Cherubins im Figaro:

Mon coursier hors d'haleine
— Que mon cœur, mon cœur a de peine! —
J'errais de plaine en plaine,
Au gré du destrier.

Au gré du destrier,
Sans varlet, n'écuyer;
Là, près d'une fontaine,
— Que mon cœur, mon cœur a de peine! —
Songeant à ma marraine,
Sentais mes pleurs couler.

Sentais mes pleurs couler.
Prêt à me désoler,
Je gravai sur un frêne
— Que mon cœur, mon cœur a de peine! —
Sa lettre sous la mienne. —
Le roi vint à passer. etc. etc.

Das 18. Jahrhundert hat kein zweites so sangbares und so inniges Lied wie dieses aufzuweisen.

Die Gestalt des Figaro vollends im Mariage de Figaro ist eine meisterhafte Schöpfung: aus dem verschmitzten Diener des liederlichen Grafen Almaviva, dem er im Barbier von Sevilla Kupplerdienste geleistet, wird in Figaros Hochzeit eine politische Persönlichkeit. Das berühmte Selbstgespräch Figaros im 5. Akt ist die offene Kriegserklärung des Mannes von Talent aus niederem Stande gegen den Übermut des nur auf seine Geburtsvorrechte pochenden Adels, die Vorrede zur Revolution. Aus dem Verfasser von Denkschriften gegen richterliche Bestechlichkeit ist ein Ankläger der ganzen Regierungs- und Gesellschaftsordnung geworden, der den Kern des Kampfes zwischen Verdienst und Geburt mit dem berühmten Worte trifft: „Ihr habt euch die Mühe gegeben, auf die Welt zu kommen, weiter nichts!“

Schon im Barbier hören wir Figaro gegen die Demütigungen seiner niederen Stellung sich auflehnen; er macht gezwungen gute Miene zum bösen Spiel und schildert sich selbst als: „loué par ceux-ci, blâmé (Anspielung auf Beaumarchais' Ehrenstrafe) par ceux-là, et partout superiéur aux évènements; aidant du bon temps, supportant le mauvais et faisant la barbe à tout le monde.“ — Mit List wehrt sich der arme, aber talentvolle Mann aus dem Volke gegen die Rohheit seines Herrn, der ihn nur so lange „mein lieber Figaro“ nennt, wie er ihn zur Erlangung seiner Rosine benötigt, sich aber nachher kein Gewissen daraus macht, der Braut seines treuen Dieners nachzustellen. — „Je me presse de rire de tout de peur d'être obligé d'en pleurer“[1]) sagt Figaro noch im Barbier; in La folle journée führt er eine andere Sprache: die Revolution zog näher und näher.

---

[1]) Von dem Blatte *Le Figaro* als Wahlspruch gewählt.

Als Probe für Beaumarchais' Stil folge hier das berühmte Selbstgespräch Figaros (V. Akt, dritte Szene) im Auszuge; es war der erste Trompetenstoß, der den gewaltigen Ringkampf zwischen dem absterbenden Ancien Régime und dem übermächtig vordrängenden dritten Stande einleitete.

— Non, monsieur le comte, vous ne l'aurez pas (Suzanne) . . . vous ne l'aurez pas. Parce que vons êtes nn grand seignenr, vous vous croyez un grand génie! . . . Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier! Qu'avez-vous fait ponr tant de biens? vous vons êtes donné la peine de naître, et rien de plus. Du reste, homme assez ordinaire. Tandis qne moi, morbleu! perdu dans la foule obscure, il m'a falln déployer plus de science et de calculs pour subsister seulement, qu'on n'en a mis depuis cent ans à gouverner tontes les Espagnes: et vons voulez jouter! —

— Je broche une comédie dans les mœurs du sérail. Auteur espagnol, je crois ponvoir y fronder Mahomet sans scrupnle: à l'instant un envoyé de je ne sais où, se plaint que j'offense dans mes vers la Sublime Porte, la Perse, nne partie de la presqu'île de l'Inde, toute l'Egypte, les royaumes de Barca, de Tripolis, de Tunis, d'Alger et de Maroc: et voilà ma comédie flambée pour plaire aux princes mahométans, dont pas nn, je crois, ne sait lire. —

Il s'élève une qnestion sur la nature des richesses; et comme il n'est pas nécessaire de tenir les choses pour en raisonner, n'ayant pas nn sou, j'écris sur la valeur de l'argent et sur son produit net: aussitôt je vois, dn fond d'un fiacre, baisser pour moi le pont d'un châtean fort, (Anspielung auf die Bastille) à l'entrée duquel je laissai l'espérance et la liberté. Que je voudrais bien tenir un de ces puissants de quatre jours, si légers snr le mal qn'ils ordonnent! —

— Las de nonrrir un obscur pensionnaire, on me met un jour dans la rue; et comme il faut dîner, qnoiqu'on ne soit plus en prison, je taille encore ma plume, et demande à chacun de quoi il est qnestion. On me dit que, pendant ma rétraite économiqne, il s'est établi dans Madrid un système de liberté sur la vente des prodnctions, qui s'étend méme à celles de la presse; et que, pourvu que je ne parle en mes écrits ni de l'autorité, ni du culte, ni de la politique, ni de la morale, ni des gens en place, ni des corps en crédit, ni de l'Opéra, ni des antres spectacles, ni de personne qui tienne à quelque chose, je puis tout imprimer librement, sous l'inspection de deux on trois censeurs. Pour profiter de cette douce liberté, j'annonce un écrit périodique, et, croyant n'aller sur les brisées d'aucun autre, je le nomme Journal inutile. Pou-ou! je vois s'élever contre moi mille pauvres diables à la feuille; on me snpprime, et me voilà derechef sans emploi! —

Und ein Stück, in dem solche Sprache geführt wurde, durfte, wenn auch nach unsäglichen Kämpfen, in Paris gespielt werden. Ja noch mehr: der Hof in seiner unbegreiflichen Verblendung wollte die Ehre haben, die Revolutionskomödie zuerst zu sehen, ja zuerst zur Aufführung zu bringen. Marie Antoinette und ihr Hofstaat wußten es durchzusetzen,

Google

gegen den Einspruch des verständigeren Königs, daß vor ihnen in Trianon dieses Stück gespielt wurde, worin ein einfacher Diener, also nach dem Sprachgebrauch des Hofes: die „Roture", die „Canaille", durch seinen überlegenen Verstand über den Vertreter der Aristokratie triumphiert! Und die vornehme Gesellschaft klatschte Beifall zu dieser dramatischen Hinrichtung des Adels und wetteiferte, das Stück in ihren Kreisen zur Aufführung zu bringen! König Ludwig XVI. rief bei der Beratung über die Aufführung erregt aus: „Das ist abscheulich und darf nie gespielt werden. Man müßte die Bastille zerstören, damit die Aufführung des Stückes nicht als gefährliche Schwäche erschiene."

Mit den beiden ersten Figaro-Komödien hatte Beaumarchais sein dramatisches Können erschöpft; das dritte Stück der Trilogie, La mère coupable (1792), ist eine gänzlich mißlungene dichterische Arbeit: der alte Graf Almaviva und eine gealterte Rosine fesseln uns nicht im mindesten.

Großartig, wie er gelebt, ist Beaumarchais gestorben: mit Hinterlassung einer Million Schulden. Eine hervorragende Rolle während der Revolution hat er nie gespielt: er war einer der Plänkler, die ihr vorausgeeilt waren; nach ihrem Ausbruch mußte der Dichter den Männern der Tat den Platz räumen.

An Beaumarchais, diesen bedeutendsten dichterischen Ankündiger der Revolution, sei eine kurze Betrachtung über die eigentliche Revolutionsliteratur geknüpft, soweit sie nicht ausschließlich im Dienst des politischen Tagesbedarfs stand. Hier zeigt sich die „Aufklärung" in das lebendige, gesprochene Wort übersetzt. Die französische Beredsamkeit, diese hervorstechende Begabung des Volkes, von der schon Caesar zu berichten hatte, war durch die unnatürliche Zwangsherrschaft der letzten Bourbonen geknebelt worden oder hatte sich nur als Kanzelrednerei betätigen können. Um so unwiderstehlicher war die Gewalt, mit der sie, durch die Revolution entfesselt, sich Bahn brach.

Als der hervorragendste Schriftsteller und Redner der Revolution ist Gabriel Riquetti Graf **Mirabeau** (1749—1791) zu nennen. Im Gefängnis des Schlosses If schrieb er mit 25 Jahren einen Essai sur le despotisme, der schon den nachmaligen Revolutionsmann ahnen läßt. — Einem Liebesverhältnis mit einer verheirateten Frau verdankt die Sammlung der Lettres à Sophie ihre Entstehung, der leidenschaftlichste Briefwechsel des 18. Jahrhunderts, das sonst an dergleichen nicht gerade arm ist, in mancher Beziehung mit den ersten Briefen der Rousseauschen Nouvelle Héloïse vergleichbar. — In der Schrift Les lettres de cachet et les prisons d'état (1782) hört man schon das

Grollen des Unwillens über die Willkürherrschaft, unter dem sieben Jahre später die Bastille zusammenbrach. Bemerkenswert ist auch seine Schrift De la monarchie prussienne sous Frédéric le Grand, verfaßt nach einem Aufenthalt in Berlin als Gesandter unter Friedrich Wilhelm II. Sie ist ein nicht unwichtiger Beitrag zur preußischen Geschichte.

Als Redner war er unbestritten der einflußreichste Führer der Revolution. Männer wie Danton und Robespierre konnten erst nach seinem Tode zur Geltung gelangen. Mirabeaus rednerische Eigenart lag in der leidenschaftlichen Übertreibung, unterstützt durch ungeheure Stimmmittel und alle Äußerlichkeiten, die sonst den Redner machen. „Die Franzosen erblicken in Mirabeau ihren Herkules, und sie haben vollkommen Recht," urteilt Goethe von ihm. Als eine kleine Probe seiner schlagfertigen und eindrucksvollen Rednergabe stehe hier die berühmte Antwort, die er dem Hofmarschall de Brézé gab (1789), auf dessen Aufforderung an die vereinigten drei Stände in den Generalstaaten, auseinander zu gehen, eine Antwort, die als das Losungswort der Revolution bezeichnet werden muß:

„Oui Monsieur, nous avons entendu les intentions qu'on a suggérées au Roi; et vous, qui ne sauriez être leur organe auprès des Etats-Généraux, vous qui n'avez ici ni place ni droit de parler, vous n'êtes pas fait pour nous rappeler ses discours. Cependant, pour éviter toute équivoque, je déclare qne si on vous a chargé de nous faire sortir d'ici, vous devez demander des ordres pour employer la force, car nous ne quitterons nos places qne par la puissance des baïonettes."

Der einzige liebenswürdige Schriftsteller unter den Helden der Revolution ist Camille **Desmoulins** (1760—1793), der Anstifter des Sturmes auf die Bastille. Es ist nicht blos die unvergängliche Anziehungskraft, die von der Revolution ausgeht; es ist mindestens ebensosehr die wahrhaft attische Anmut gepaart mit dem gutparisischen Witz dieses feinsten Kopfes unter den Revolutionären, wodurch viele in Desmoulins' Oeuvres gesammelte Aufsätze einen immergrünen Schimmer und frischen Duft bewahren.

Einen wesentlichen Anteil an der revolutionären Flugschriftenliteratur hatte Nicolas **Chamfort** (1741—1793). Seine Berühmtheit verdankt er nicht den Komödien und Tragödien, die er geschrieben, sondern seinen schneidenden Aussprüchen, die den Tagesstimmungen oft einen überraschend scharfen Ausdruck gaben. Von ihm rührt her der berühmte Wahlspruch der Revolutionsheere: „Guerre aux palais, paix aux chaumières!" Er hatte dem Abbé Siéyès den Wahlspruch seiner berühmten Schrift über die Rechte des Dritten Standes gegeben: „Qu'est-ce que le Tiers Etat? — Rien! — Que doit-il être? — Tout!" — Von ihm ist auch die boshafte Umschreibung der Phrase der Bergpartei:

„La fraternité ou la mort!", die bei Chamfort lautet: „Sois mon frère, ou je te tue!" (In des Reichskanzlers Bülow hübscher Übersetzung: „Willst du nicht mein Bruder sein, — Schlag' ich dir den Schädel ein".) — Für Mirabeau hat er mehre von dessen besten Reden ausgearbeitet. Chamfort starb an den Folgen eines Selbstmordversuchs im Gefängnis, das er mit den Girondins, seiner politischen Partei, teilte.

Antoine **Rivarol** (1753—1801, in Berlin gestorben) gehörte zur Hofpartei und hat in dieser Eigenschaft, ohne Mitglied der Revolutionsparlamente zu sein, eine unter dem Titel Journal politique national später gesammelte große Zahl von Aufsätzen über die Geschichte der Revolution geschrieben, die eine Art von Augenzeugen-Chronik darstellen. Außerdem hat er durch seine Schrift Sur les causes des l'universalité de la langue française eine gewisse Bedeutung. Sie war die Lösung einer von der Berliner Akademie 1782 gestellten Preisaufgabe über die Berechtigung der französischen Sprache als Weltsprache! Die Stellen, in denen er die Klarheit des Französischen und dessen dadurch erklärte Weltverbreitung bespricht, sind mit großer Wärme und Sachlichkeit geschrieben. Der bekannte Satz „Ce qui n'est pas clair, n'est pas français" (vgl. S. 1 dieses Buches) findet sich zum ersten Mal in dieser Schrift Rivarols. Hart aber wahr ist sein andrer Satz: „C'est des Allemands que l'Europe apprit à negliger la langue allemande."

Ferner sind hervorzuheben die Mémoires der Frau **Roland** (1754—1793), eines der edelsten Herzen und der klügsten Köpfe der Gironde-Partei. Sie wurden im Gefängnis kurz vor ihrer Hinrichtung geschrieben und enthalten außer einer psychologisch feinen Schilderung der Jugendjahre der Verfasserin wichtige Beiträge zur Kenntnis der Männer der Revolution.

Unmittelbar haben weder die furchtbaren Erschütterungen der Revolution noch der Napoleonischen Kriege der französischen Literatur neue Anregungen gegeben. Die tiefen Wirkungen auf die dichterische Stimmung des heranwachsenden Geschlechts zeigten sich erst ein Menschenalter später. Aus der ganzen Revolutionzeit, selbst wenn wir sie bis tief in die Herrschaft Napoleons hinein rechnen, ragt kein größeres Dichterwerk als Markstein jener Geburtzeit des neuen Jahrhunderts über ein bescheidenes Durchschnittsmaß hinaus. Der geschichtlichen Bedeutung mehr als ihrem inneren dichterischen Wert verdankt die **Marseillaise** von Rouget de Lisle (1760—1836) ihre Weltberühmtheit. Sie war ein glücklicher Wurf, entsprach der Stimmung des von dem vereinigten monarchischen Europa bedrohten französischen Volkes und wurde, durch eine schwung-

volle, übrigens aus Deutschland stammende Melodie getragen, das Kampflied der Revolution, aber mehr noch der opferfreudigen Vaterlandsliebe im Kriege gegen den äußeren Feind. Sie entstand im Jahre 1792 in Straßburg, unter dem Eindruck der Kriegserklärung des Herzogs von Braunschweig; sie hieß anfangs Chant de l'armée du Rhin und wurde von den nach Paris zum Verbrüderungsfest auf dem Marsfelde ziehenden Marseillern zuerst als Fahnenlied gesungen, woher ihr Name. Von Rouget de Lisles anderen Gedichten ist nichts von irgendwelcher Bedeutung. Neuerdings hat man ihm die Urheberschaft der Musik und sogar einiger der wirksamsten Verse der Marseillaise bestritten.

Eine scharfprüfende Kritik verträgt dieses bekannteste, immer noch meistgesungene französische Gedicht nicht. Die ersten Strophen sind besonders schwülstig, formelhaft; dichterisch wirkt nur die letzte, deren wahrer Verfasser Louis Dubois heißt.

Da man den Wortlaut der Marseillaise in den gewöhnlichen Gedichtsammlungen nicht findet, möge sie hier ihre Stelle finden:

Allons, enfants de la patrie,
Le jour de gloire est arrivé!
Contre nous de la tyrannie
L'étendard sanglant est levé!
Entendez-vous dans les campagnes
Mugir ces féroces soldats?
Ils viennent jusque dans nos bras
Egorger nos fils, nos compagnes!
Aux armes, citoyens! formez vos bataillons!
Marchons, qu'un sang impur abreuve nos sillons!

Que veut cette horde d'esclaves,
De traîtres, de rois conjurés?
Pour qui ces ignobles entraves,
Ces fers dès longtemps préparés?
Français! pour nous, ah! quel outrage!
Quels transports il doit exciter!
C'est nous qu'on ose méditer
De rendre à l'antique esclavage!
Aux armes, etc.

Quoi! ces cohortes étrangères
Feraient la loi dans nos foyers!
Quoi! ces phalanges mercenaires
Terrasseraient nos fiers guerriers!
Grand Dieu! par des mains enchaînées
Nos fronts sous le joug se ploîraient!
De vils despotes deviendraient
Les maîtres de nos destinées!
Aux armes etc.

Tremblez, tyrans! et vous, perfides,
L'opprobre de tous les partis,
Tremblez, vos projets parricides
Vont enfin recevoir leur prix!
Tout est soldat pour vous combattre.
S'ils tombent, nos jeunes héros,
La France produit de nouveaux
Contre vous tout prêts à se battre!
Aux armes, etc.

Français, en guerriers magnanimes,
Portez ou retenez vos coups!
Epargnez ces tristes victimes
A regret s'armant contre nous.
Mais ces despotes sanguinaires,
Mais ces complices de Bouillé,
Tous ces tigres qui, sans pitié,
Déchirent le sein de leur mère . . .
Aux armes etc.

Amour sacré de la patrie,
Conduis, soutiens nos bras vengeurs!
Liberté, Liberté chérie,
Combats avec tes défenseurs!
Sous nos drapeaux, que la victoire
Accoure à tes mâles accents!
Que tes ennemis expirants
Voient ton triomphe et notre gloire!
Aux armes, etc.

Neben Voltaires Tragödien verschwinden die der andern Dramatiker zur völligen Bedeutungslosigkeit. Die Literaturgeschichte kennt zwar eine Unzahl von Namen damaliger Tragödiendichter; die Bühne aber und die Leser wollen nichts mehr von ihnen wissen und haben Recht darin.

Prosper Crébillon (1674—1762) der Ältere, nicht zu verwechseln mit seinem berüchtigten Sohne, dem Verfasser zahlreicher Schundromane und dabei Königlichem Bücherzensor, ist der Vertreter der Greueltragödie, etwa zu vergleichen mit unserm Lohenstein, nur in einer künstlerischeren Sprache. Mit Vorliebe behandelte er Stoffe, die zur Schilderung von Verbrechen und Scheußlichkeiten aller Art Anlaß boten: so besonders in Atrée et Thyeste. Die Umtriebe der Hofgesellschaft gegen Voltaire verschafften Crébillon eine Bedeutung, die ebenso schnell erlosch, wie sie künstlich gemacht war. Voltaire hatte durch einige giftige Epigramme die Pompadour, das „babylonische Weib,“ beleidigt; was war natürlicher, als daß sie und ihr Anhang durch die klägliche Tragödie Crébillons: Catilina den unleugbaren Erfolg der Zaïre Voltaires in Schatten zu stellen suchten. Das Stück Crébillons fiel trotz dem lauten Jubel der Hofleute durch.

Jean François la Harpe (1739—1803) verdankt seinen Ruf mehr dem literargeschichtlichen Werk Cours de littérature als seinen undichterischen Tragödien. Aber auch jene Literaturgeschichte kann heute als völlig wertlos betrachtet werden. Außer einigem Anekdotenstoff enthält sie eine breite kritische Bettelsuppe voll erbaulicher Betrachtungen, die jetzt ungenießbar geworden sind. Die Mittelmäßigkeiten der Literatur kommen bei ihm am besten weg, die Genies verdammt er fast ausnahmelos.

Über den Dramatiker Ducis, den Verhunzer Shakespeares, handelt das 7. Kapitel dieses Buches (S. 335).

Das bürgerliche Drama, eine Erfindung des 18. Jahrhunderts, hatte außer Diderot und Beaumarchais vorzugsweise Philippe Destouches (1680—1754) zu seinem Vertreter. Weniger weinerlich als jene Dramatiker, ist er zugleich ein feinerer Charakterzeichner, wobei natürlich von Beaumarchais' Figaro-Komödien abzusehen ist. Seine besten Stücke sind: Le philosophe marié und Le Glorieux, beide in Versen, und La fausse Agnès in Prosa. Le Glorieux ist ein ebenso witziges wie spannendes Drama. Aus dem letzten sind zwei Verse allgemein bekannt geworden und werden heute noch oft als geflügelte Worte angeführt:

> Chassez le naturel, il revient au galop. —
> La critique est aisée, et l'art est difficile.

Im eigentlichen Lustspiel sind außer Piron, Gresset (siehe folgendes Kapitel) und Beaumarchais noch zu nennen: Marivaux und Sedaine.

Pierre de **Marivaux** (1688—1763) begann mit einer schlechten Tragödie Annibal, wandte sich aber bald ausschließlich der Charakterkomödie zu. Seine Besonderheit ist die Kleinmalerei der seelischen Regungen, besonders beim Weibe. Während Molière mit großen Pinselstrichen seine Charaktere zeichnet, sucht Marivaux die nebensächlichen Erscheinungen durch derbe Wirklichkeit, aber in einem etwas gekünstelten, aus gesuchter Einfalt und tändelnder Zierlichkeit zusammengesetzten Stil anziehend zu machen. Was er am besten darzustellen weiß, sind die kleinen Eifersüchteleien und Neckereien zweier liebender Herzen. Der Stil Marivaux' führt den Namen „Marivaudage" als Bezeichnung für übertriebene Ziererei und gequälte Geistreichigkeit bei dürftigem Inhalt. Voltaire äußerte sich über diese Seite an Marivaux: „Er wiegt Mückeneier in Spinnwebwaagen." Von seinen Komödien sind die besten: La surprise de l'amour, Les serments indiscrets, Les sincères, L'heureux stratagème und Le jeu de l'amour et du hazard. An Marivaux erinnert im Gesprächston der Lustspiele manchmal — Lessing, besonders in Minna von Barnhelm. In der Hamburgischen Dramaturgie hat sich Lessing überwiegend freundlich über Marivaux ausgesprochen, dessen Stücke im 18. Jahrhundert auf allen deutschen Bühnen aufgeführt wurden. Ein Roman von Marivaux: Vie de Marianne ist heute noch wegen des spannenden Inhalts und der munteren Darstellung recht lesbar.

Michel-Jean **Sedaine** (1719—1797) ist neben Beaumarchais der bedeutendste Lustspieldichter des 18. Jahrhunderts. Seine Komödie Le philosophe sans le savoir (1765) ist durch Erfindung, Handlung und Sprache, namentlich aber durch die große Naturwahrheit der Charaktere eine der Perlen des älteren Theaters. Störend für unsere Anschauung vom Drama wirkt das ewige Salbadern von Tugend und abermals Tugend; aber das ist nun einmal Stil des 18. Jahrhunderts.

Die kleine Komödie La gageure imprévue (1768) verdiente eine Auferstehung auf dem Theater. Die Frauenrolle, auf der das Stück ruht, sprüht von Geist und Anmut. Die Gesprächsführung kann sich mit der bei den besten neueren Bühnendichtern messen und klingt gar nicht nach der Mitte des 18. Jahrhunderts. Und diesen ausgezeichneten Schriftsteller haben die damaligen akademischen Schriftsteller über die Achseln angesehen und gönnerisch als „bonhomme" bezeichnet.

Sedaine hat auch zahlreiche komische Opern geschrieben, davon zu ihrer Zeit besonders bekannt: Richard Cœur de Lion und Aucassin et Nicolette (vgl. S. 81). Aus dem ersten stammt die berühmte Strophe:

O Richard! ô mon roi!
L'univers t'abandonne;
Sur la terre il n'est que moi
Qui s'intéresse à ta personne.
Je voudrais briser tes fers,
Et tout le reste t'abandonne.

Sie wurde während der Verhaftung Ludwigs XVI. zum Lieblingsliede der Königstreuen, und mancher unvorsichtige Sänger ist wegen jener Strophe in die unentrinnbaren Hände des Revolutionsgerichtes gefallen.

Das Theater der eigentlichen Revolutionszeit ist von einer erschreckenden Dürftigkeit. Man kann sagen: einige bedeutende Dramen haben die Revolution hervorrufen helfen, — die Revolution hat nichts bedeutendes Dramatisches hervorgerufen. Während das ganze französische Volk das größte Trauerspiel neuerer Zeiten aufführte, war für das gespielte Drama nicht die Zeit noch der Ort, noch die Zuhörerschaft. Schwache Nachklänge der erschütternden Ereignisse auf der Weltbühne; platte Gelegenheitsdichterei. Den größten Erfolg hatten dramatische Verspottungen des gefallenen Königtums, wie z. B. das unflätige Jugement dernier des rois von einem gewissen Maréchal, aufgeführt fast unmittelbar nach der Hinrichtung Marie-Autoinettes.

Gespielt wurde so munter wie je während der Revolution; auch in der Schreckenzeit. Aber man staunt über das leere, an Schwunglosigkeit sogar hinter dem Phrasentum des 17. Jahrhunderts zurückbleibende Wortgedresche der Gelegenheitsdramatiker zwischen 1790 und 1800. Allenfalls mag Marie-Joseph Chénier (1764—1811) aus der dunklen Menge herausgehoben werden, wäre es auch nur als der Bruder eines echten Dichters: André Chéniers. Nach dem Ausbruch der Revolution brachte Marie-Joseph seine übrigens schon vorher verfaßte Tragödie Charles IX, ou l'école des rois zur Aufführung (1790) die einen lärmenden Erfolg hatte. Ihr einziger Wert besteht in der Kühnheit der Stoffwahl aus der eigenen Landesgeschichte statt aus der ausgedroschenen griechischen und römischen: der Bartholomäusnacht. Aber wie jammervoll, wie phrasenhaft hohl ist die Ausführung! Selten ist ein so bedeutender Stoff so kläglich verstümpert worden.

Größere Berühmtheit erlangte Marie-Joseph Chénier als Dichter des Schlachtliedes der Republik: Chant du départ, das heut allerdings längst vergessen ist. Es enthält keine wahre Poesie, sondern nur den Phrasenschwulst jener Zeit.

Wertvoller und zu seiner Zeit beliebter war das Lied eines sonst wenig bekannten Dichters Jean Laborde (gest. 1794):

> Partant pour la Syrie,
> Le jeune et beau Dunois
> Venait prier Marie
> De bénir ses exploits etc. etc.

Es wurde in Napoleons Heeren auf allen Straßen Europas und Egyptens gesungen und ist noch heute nicht ganz vergessen.

Digitized by Google

Auch unter Napoleon wurde es mit der dramatischen Dichtung nicht besser. Es scheint nicht, als ob die größten Aufschwünge des politischen Lebens eines Volkes begleitet sind von gleichartigen Leistungen in der Dichtung, fast könnte man sagen: im Gegenteil.

Sechstes Kapitel.

Die lyrische und die erzählende Dichtung.

An lyrischer Poesie hat das 18. Jahrhundert fast so wenig hervorgebracht wie das 17.; die Philosophie beherrschte die Gemüter zu einseitig, um für die Lyrik Raum zu lassen. Immerhin aber sind zwei Dichter zu verzeichnen, Gilbert und Chénier, die den Anbruch einer neuen poetischen Stimmung ahnen lassen. Und mag auch der einzige bedeutende lyrische Dichter des 18. Jahrhunderts, André Chénier, seine Wirkungen erst im 19. Jahrhundert geübt haben, so dürfen wir ihn doch nicht von dem Zeitalter, dem er seine Anregungen verdankte, deshalb trennen, weil seine Werke erst im Jahre 1819 veröffentlicht wurden.

Von Jean-Baptiste Rousseau wurde bei der Darstellung der Dichtung des 17. Jahrhunderts gesprochen; er wurzelte im Zeitalter Ludwigs XIV. wenn auch sein Leben sich tief bis in das 18. Jahrhundert hinein erstreckte. Ein Dichter war er nicht. Dasselbe gilt von Chaulieu, von Louis Racine, des großen Racine unbedeutendem Sohne, von Le Franc de Pompignan, von Delille, dem Verfasser zahlloser beschreibender Dichtungen, d. h. blanker Prosa in Versen, und vielen andern Namen, hinter denen für uns heute keine Menschen mehr stehen.

Dagegen hat Nicolas **Gilbert** (1751—1780) durch sein in Dürftigkeit früh beschlossenes Leben und einige tiefgefühlte Strophen Anspruch auf eine ehrenvolle Erwähnung. Den Romantikern des 19. Jahrhunderts galt er, wie der Engländer Chatterton, als ein junges Opfer der Dichtung. Sein Name wird noch heut in Frankreich oft als Beispiel des ungleichen Kampfes zwischen Genie und irdischer Not genannt. Die meisten seiner Gedichte sind übrigens kaum viel besser als die von J.-B. Rousseau; nur die schwermütige Elegie Le poëte malheureux und namentlich die Verse in der Ode imitée de plusieurs psaumes sichern ihm den Namen eines Dichters. Die folgenden Verse aus dem letztgenannten Gedicht gehören zu den in Frankreich bekanntesten lyrischen Erinnerungen aus den 18. Jahrhundert:

Au banquet de la vie, infortuné convive,
J'apparus un jour et je meurs:
Je meurs, et sur ma tombe où lentement j'arrive,
Nul ne viendra verser des pleurs.

Google

Salut, champs que j'aimais, et vous, douce verdure,
Et vous, riant exil des bois!
Ciel, pavillon de l'homme, admirable nature,
Salut pour la dernière fois!

Ah! puissent voir longtemps votre beauté sacrée
Tant d'amis sourds à mes adieux!
Qu'ils meurent pleins de jours, que leur mort soit pleurée!
Qu'un ami leur ferme les yeux!

Von Jean Pierre de Florian (1755—1794) sind zu erwähnen die anmutigen Fabeln, unter denen manche selbst neben denen Lafontaines lesbar sind. Seine romanhaften Erzählungen Numa Pompilius und Guillaume Tell sind sehr nüchterne Erzeugnisse, ungefähr im Stil des Fénelonschen Télémaque.

Jean-Baptiste **Gresset** (1709—1777) war so wenig ein Dichter wie Florian; aber im leichtfertigen gereimten Scherz sind ihm treffliche Sächelchen gelungen, die sich zum Teil neben Voltaires ähnlichen Arbeiten sehen lassen können. Ursprünglich Jesuit, machte er sich bei seinem Orden unmöglich durch sein komisches Heldengedichtchen in 4 Gesängen: Vert-Vert. Diese drollige Kleinigkeit umfaßt nur wenige Blätter, ist aber das Beste ihrer anspruchslosen Gattung. Der Inhalt ist die tragische Geschichte eines Papageien, der, von sittigen Nonnen zu Nevers erzogen, Unglaubliches an geistvoller, sittlicher Redefertigkeit leistet. Sein Ruhm dringt über die Klostermauern hinaus, die Nonnen von Nantes erbitten sich den Wundervogel zum Besuch; aber auf der Reise dorthin gerät der treffliche Vert-Vert in schlechte Gesellschaft, erlernt von der Schiffsbemannung allerhand gräßliche Flüche und dergleichen Schiffersprache mehr und gelangt in das Kloster zu Nantes so verderbt, daß die frommen Schwestern sich seiner schleunigst wieder entledigen. In Nevers wird er zur Strafe und Besserung auf schmale Kost gesetzt; die sittliche Besserung geht auch wirklich vor sich, aber die entzückten Klosterschwestern belohnen seine Bekehrung durch Verabfolgung von Süßigkeiten, die durch ihr ungewohntes Übermaß den Tod des edlen Vert-Vert herbeiführen. — Das alles in einem sehr flotten, anmutigen Ton erzählt, und gar aus der Feder eines Jesuiten, mußte allerdings Anstoß erregen. Eigentliche Schlüpfrigkeiten kommen übrigens im Vert-Vert nicht vor, und die Satire auf das Klosterleben ist sehr gutmütig.

Evariste **Parny** (1753—1814) sei im Anschluß an Gresset genannt wegen seines satirischen Heldengedichts Guerre des dieux anciens et modernes, das an Schlüpfrigkeit des Inhalts nahezu Voltaires Pucelle erreicht, ihr aber an sprachlichem Reiz ebensowenig gleichkommt wie dem Gressetschen Vert-Vert. Im Übrigen darf Parny als ein begabter Ver-

Digitized by Google

treter des leichtgeschürzten, feingedrechselten Liebeleigedichts gelten. Er war einer der bestgelittenen Schriftsteller in den vornehmen Kreisen; heute würde kein Mann, der auf sich hält, solch Buch offen liegen lassen.

Ein Vertreter derselben Geistesrichtung war Alexis **Piron** (1689—1773), wegen seiner anstößigen Epigramme und sonstiger kleiner Gedichte sprichwörtlich geworden als Vertreter der schamlosen Versemacherei. Dagegen ist ihm eine Komödie gelungen, die ihn als einen der witzigsten und für die Bühne begabtesten Dichter seiner Zeit erscheinen läßt: La Métromanie (Die Verssucht). Die Fülle komischer Stellen und ein schlagfertiger Gesprächston machen sie noch heute zu einem belustigenden Lesebuch.

Der einzige wahrhafte Dichter des Jahrhunderts war **André Chénier** (1762—1794), durch ein furchtbares Ende wie reifes dichterisches Können gleich merkwürdig. Er war der Sohn eines französischen Konsuls und einer griechischen Mutter, die ihn mit den Schätzen der altgriechischen Literatur früh bekannt machte. Ihr verdankte er sein tiefes Verständnis für den wahren Geist des griechischen Altertums, an dessen Verzerrung man sich zwei Jahrhunderte hindurch in Frankreich abgemüht hatte. Für ihn gewann das altgriechische Leben eine Wirklichkeit wie etwa für Schiller; aus seinen Gedichten klingt etwas wie der sehnsuchtvolle Ruf: „Da man deine Tempel noch bekränzte, Venus Amathusia!"

In die Heimat seines Vaters übergesiedelt, schloß er sich mit Leidenschaft der revolutionären Bewegung an, deren Opfer er schließlich wurde. Jedes bedeutende Ereignis der ersten Revolutionsjahre begleitete er mit seinen Gesängen: so feierte er den Sturm auf die Bastille, den Schwur im Ballhaus, aber auch die kühne Tat der Charlotte Corday, und nahm für den König Partei, als diesem nach dem 10. August 1792 der Prozeß gemacht wurde. Als Anhänger der Girondins ins Gefängnis geworfen, wurde er wenige Tage vor dem Sturze der Herrschaft Robespierres geköpft.

Aus dem Kerker, angesichts des Todes geschrieben, stammen die beiden besten seiner Gedichte: La jeune captive und die letzten kurz vor seiner Hinrichtung gedichteten Verse. Aus beiden seien als Proben für Chéniers markige Sprache und echt dichterische Empfindung, die ihn als Vorläufer der romantischen Schule erscheinen lassen, einige Strophen mitgeteilt:

La jeune captive.

An eine junge Mitgefangene, ein Fräulein de Coigny. (Die Dame wurde gerettet, Chénier wenige Tage nach der Niederschrift dieses Gedichtes zur Guillotine geführt).

— L'épi naissant mûrit de la faux respecté;
Sans crainte du pressoir, le pampre tout l'été
Bois les doux présents de l'aurore;
Et moi, comme lui belle, et jeune comme lui,
Quoi que l'heure présente ait de trouble et d'ennui,
Je ne veux pas mourir encore.

Qu'un stoïque aux yeux secs vole embrasser la mort,
Moi, je pleure et j'espère; au noir souffle du nord
  Je plie et relève ma tête.
S'il est des jours amers, il en est de si doux!
Hélas! quel miel jamais n'a laissé de dégoût?
  Quelle mer n'a point de tempête?

— Mon beau voyage encore est si loin de sa fin!
Je pars, et des ormeaux qui bordent le chemin
  J'ai passé les premiers à peine,
Au banquet de la vie (vgl. S. 325) à peine commencé,
Un instant seulement mes lèvres ont pressé
  La coupe en mes mains encor pleine. —

— O Mort! tu peux attendre; éloigne, éloigne-toi,
Va consoler les cœurs, que la honte, l'éffroi,
  Le pâle désespoir dévore,
Les Amours des baisers, les Muses des concerts;
Pour moi Palès encore a des asiles verts,
  Je ne veux pas mourir encore. —

Die folgenden fünfzehn Verse sind der Anfang eines am 7. Thermidor 1794 geschriebenen Gedichtes. Sie sind jedenfalls das schauerlichste Stück Gelegenheitpoesie, das die Literaturgeschichte kennt:

Derniers vers.

Comme un dernier rayon, comme un dernier zéphyre,
  Animent la fin d'un beau jour,
Au pied de l'échafaud j'essaie encore ma lyre.
  Peut-être est-ce bientôt mon tour;
Peut-être avant que l'heure en cercle promenée
  Ait posé sur l'émail brillant,
Dans les soixante pas où sa route est bornée,
  Son pied sonore et vigilant,
Le sommeil du tombeau pressera ma paupière!
  Avant que de ses deux moitiés
Ce vers que je commence ait atteint la dernière,
  Peut-être en ces murs effrayés
Le messager de mort, noir recruteur des ombres,
  Escorté d'infâmes soldats,
Remplira de mon nom ces longs corridors sombres . . .

Eine ältere Überlieferung wollte wissen, an dieser Stelle sei der Dichter durch den Aufruf seines Namens zur Todesfahrt unterbrochen worden. Die Anekdote ist unwahr: das Gedicht ist bis zu Ende gedichtet worden, ehe der Dichter das Gefängnis verließ.

Unter den „Elegien" André Chéniers findet sich vieles Echtdichterische; er erinnert in seinen von griechischem Geiste getränkten harmonischen Klagen manchmal an unsern Hölderlin. Abgesehen von seinen schwung=

vollen politischen Gesängen, herrscht bei ihm eine schwermütige Stimmung vor. Er hat unter den Dichtern des 18. Jahrhunderts an Natürlichkeit der Auffassung und Sprache nicht seinesgleichen, gehört vielmehr geistig zum Kreise der nach ihm kommenden Romantiker. Daß seine dichterische Art nicht schon früher umbildend wirkte, liegt an der erst lange nach seinem Tode erfolgten Veröffentlichung seiner Werke (1819).

Von Chénier rührt auch der schöne Ausspruch her, der den Gegensatz zwischen Versmacherei und wahrer dichterischer Begeisterung so knapp und treffend bezeichnet:

L'art ne fait que des vers, le cœur seul est poëte.

Lesage. — Prévost d'Exiles. — Restif de la Bretonne. — Bernardin de St. Pierre. — Cazotte.

Fünf von einander sehr verschiedene Naturen — diese nach Rousseau und Diderot bedeutendsten Erzähler des 18. Jahrhunderts. Lesage ist der künstlerisch vollendetste unter ihnen; er beherrscht seine Werke, während Prévost wie St. Pierre unter dem Zauber ihrer eigenen Gestalten stehen.

Alain René **Lesage** (1668—1747) ist der Verfasser der beiden unsterblichen Romane Le diable boiteux und Gil Blas. Beide ganz nach der Art der spanischen „Schelmenromane" geschrieben und mit Spanien als Schauplatz der Handlung haben dem Verfasser den Vorwurf zugezogen, er habe spanische Vorbilder lediglich umgearbeitet, wenn nicht einfach übersetzt. Der Umstand, daß er seine schriftstellerische Tätigkeit mit der Übersetzung mehrer spanischer Schelmenromane, namentlich des berühmten Guzman de Alfarache, und der Novellen des Avellaneda begonnen hatte, sowie die mehrfachen spanischen Bearbeitungen des Diable boiteux und des Gil Blas, die sofort nach dem Erscheinen der französischen Werke veranstaltet wurden, bestärkten jenen Vorwurf. Neuere Forschungen haben nachgewiesen, daß Lesage von den Spaniern nichts entlehnt hat als untergeordnete Einschiebsel und den äußeren Rahmen; die Erfindnng im einzelnen, die Charaktere und die wunderbar richtig getroffene Ortsfarbe sind sein eigenes Werk.

Im Diable boiteux erschließt uns der Dichter einen Blick in das Leben der höheren Gesellschaftsklassen seiner Zeit. Ein von einem Studenten gefangener Teufel erkauft seine Freiheit dadurch, daß er seinen Kerkermeister durch die Dächer von Madrid schauen läßt, wobei natürlich sehr überraschende Dinge zum Vorschein kommen. — Bedeutender und in der Seelenkunde tiefer ist der Gil Blas, die Geschichte eines armen, durchtriebenen, aber im Grunde ehrlichen Burschen, der sich durch List im Bunde mit Rechtlichkeit zu einer angesehenen Stellung aufschwingt. Seine

Digitized by Google

Irrfahrten von einem Herrn zum andern, die Beobachtungen, die er dabei anstellt, die unverwüstliche Frische der Sprache machen das Buch zu einem der bedeutendsten Sittenromane des 18. Jahrhunderts. Gil Blas ist in mancher Beziehung als ein Geistesverwandter Figaros zu betrachten. Derselbe revolutionäre Sinn, wenn auch bei Lesage nicht mit so bewußtem Ausdruck, findet sich in beiden: der Triumph des aus niedrigem Stande Hervorgegangenen über die Dummheit und Schlechtigkeit gewisser frecher Vertreter der höheren Klassen.

Lesage ist noch als Verfasser der Sittenkomödie Turcaret zu nennen, die sich gegen die damals eben aufkommende Aktienschwindelei und deren Gefolge: Emporkömmlingstum, Verschwendung, Gewissenlosigkeit, in der kräftigsten Weise richtete. Auch in seinem Lustspiel entwickelte Lesage große Schärfe der Sprache und der Charakteristik, sowie eine Komik, die an die besten Muster des französischen Theaters, ja geradezu an Molière erinnert. Wieder ist es ein Diener, der über schwindelnde adlige und bürgerliche Gründer obsiegt. Der Name Turcaret für den Gründer ist sprichwörtlich geblieben. — Eine Posse Crispin rival de son maître verzichtet auf die feinere Komik, erzielt aber durch ihre tolle Laune eine starke Heiterkeitwirkung.

Der Abbé Antoine **Prévost d'Exiles** (1697—1763) wird heute nur noch als Verfasser des Romans **Manon Lescaut** genannt. Er hat außer diesem, seinem wenigst umfangreichen Werke, eine sehr große Zahl von Romanen in jenem weinerlichen Stil geschrieben, der durch die englischen Romane Richardsons in Aufnahme gekommen war. Auch hat er die Clarissa und Grandison von Richardson ins Französische übersetzt.

Des Abbé Prévost Lebensgang war ein überaus wechselvoller. Früh ins Kloster gesteckt, entwich er, um Soldat zu werden, kehrte aber wieder zu seinem Orden zurück. Lange duldete es ihn indessen nirgend, sein Leben schwankte zwischen Kloster und weltlicher Gesellschaft hin und her: als Mönch schrieb er seine ersten Romane und als Weltkind übersetzte er sie dann in die Wirklichkeit. Sein Ende — er starb unter den Händen eines tölpelhaften Wundarztes, der den scheintot aufgefundenen Abbé bei lebendigem Leibe zergliederte, — wirft auf das Leben des seltsamen Mannes ein unheimliches Licht.

Manon Lescaut (1731), oder wie der volle Titel lautet: Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut ist die Geschichte der Liebe eines jungen Edelmannes Des Grieux zu der unbändig leichtsinnigen und bis zur Ehrlosigkeit genußsüchtigen schönen Manon Lescaut, die er auf einem ersten Ausflug ins Leben fast noch als Kind trifft und für die er von Stund an eine unbesiegbare Leidenschaft faßt. Beide entfliehen dem elterlichen Hause und gehören einander für kurze Zeit unge-

trübten Glückes an, bis Not und Wankelmut Manon zur Untreue an dem immer noch Geliebten verleiten. Ein sehr widerwärtiger Zug des sonst anmutigen Romans ist die Rolle des Liebhabers, der sich bis zum Kuppler für Manon erniedrigt. Das Ende ist tieftraurig. Prévost fühlte das Bedürfnis, die Verworfenheit seiner Heldin dichterisch zu sühnen. Manons Charakter ist ein Meisterwerk seelenkundiger Schilderung, so wenig erfreulich auch die Bekanntschaft mit dieser bis zum Dämonischen getriebenen Genußwut sein mag.

Ein Menschenalter vor Rousseaus Nouvelle Héloïse hat Prévost das Recht der unbezwinglichen Leidenschaft in diesem kleinen Roman verteidigt. Das 18. Jahrhundert hat merkwürdiger Weise dessen Bedeutung kaum erkannt; erst im 19. Jahrhundert gelangte er zur vollen Anerkennung, besonders seitdem Alfred de Musset in Namouna dem Charakter der Heldin die berühmten Verse gewidmet:

> Pourquoi Manon Lescaut, dès la première scène,
> Est-elle si vivante et si vraiment humaine,
> Qu'il semble qu'on l'a vue, et que c'est un portrait?
> Manon! Sphinx étonnant! véritable sirène,
> Cœur trois fois féminin, Cléopâtre en paniers!
> Quoi qu'on dise ou qu'on fasse, et bien qu'à Sainte-Hélène
> On (Napoleon) ait trouvé ton livre écrit pour des portiers,
> Tu n'en es pas moins vraie, infâme. —
> — Quelle perversité! quelle ardeur inouïe
> Pour l'or et le plaisir! Comme toute la vie
> Est dans tes moindres mots!

In **Restif de la Bretonne** (1734—1806) besitzt die französische Romanliteratur ihren ersten „Naturalisten". Seine mehr als 200 Bände, darunter Le paysan perverti der nennenswerteste Roman, sind heute fast nur noch als Beitrag zur Sittengeschichte des 18. Jahrhunderts wichtig. Er vertritt neben der Richtung des Romans aufs Gefühlvolle die derbe Anschaulichkeit des Niedrigen, oft des Gemeinen.

Bernardin de St. Pierre (1737—1814) ist heute fast nur noch als Verfasser von **Paul et Virginie** bekannt. Die kleine Erzählung bildet den Anhang zu seinen Etudes de la nature. In diesen entrollt St. Pierre in einer blumenreichen Sprache eine Reihe von Bildern aus dem Leben der großen, fremdartigen Natur, die zum Teil durch ihre Echtheit, mehr aber noch durch den Schwung des Ausdrucks Aufsehen machten. Die Begeisterung für die Natur war durch Rousseau Mode geworden, und die etwas weinerliche, süßliche Gefühlseligkeit in Paul et Virginie (1789) stimmte mit dem Geschmack der Zeit aufs beste überein. Gewiß ist dieser anmutige Roman voll von Tugend und erbaulichen Reden die Schilderung des ersten Erwachens halb unbewußter reiner

Liebe hat sogar stellenweise etwas Hinreißendes; indessen die künstlerische Bedeutung läßt sich mit der des Gil Blas oder der Manon Lescaut nicht vergleichen. Er ist ein schwacher Abglanz der Rousseauschen Sentimentalität, ohne deren Kraft und Glut, zugleich ein Voraufdeuter auf Chateaubriands Überseeromane. Ein zweiter Roman: La chaumière indienne (1791) ist nichts als moralisierende Unterhaltung in losem Erzählungsrahmen.

Eine Ausnahmestellung als Mensch wie Schriftsteller nimmt Jacques **Cazotte** ein. Er wurde in Dijon 1720 geboren, war bis zum Jahre 1749 als Beamter auf der französischen Insel Martinique tätig, siedelte dann nach Paris über und begann seine eigenartige Schriftstellerei. Es steckte in diesem französischen Menschen des hellen, des so überaus aufgeklärten 18. Jahrhunderts ein seltsamer Hang zum Geheimnisvollen, Rätselhaften im Menschenleben. Heute nennt man dergleichen „Occultismus" und ist dadurch auch nicht klüger geworden. Das Illuminatenwesen und Rosenkreuzertum, die durch Schwindler wie Cagliostro und gutgläubige Schwärmer wie Swedenborg erzeugte Stimmung, in der man ins Innerste der Natur oder doch über die Grenzen des Menschenverstandes zu dringen hoffte und versuchte, — Cazotte hat diesem Treiben, das neben dem aufklärerischen Materialismus des Jahrhunderts als Gegen- und Unterströmung bestand, einen beachtenswerten Ausdruck gegeben. Er glaubte an das Hereinragen der Geisterwelt ins Erdenleben, ungefähr wie zwei Menschenleben später die deutschen Romantiker es lehrten. Seine Balladen schon, mit ihrem Anklingen an den Volkston, mit ihrem gespenstischen Inhalt, zeigen ihn als einen Vorläufer der französischen Romantiker. Dann schrieb er Märchen im Stil von Tausend und einer Nacht, aus deren einem die spätere Oper Der Kalif von Bagdad geschöpft wurde, — Märchen mit einem vom Ton des 18. Jahrhunderts auffallend abweichenden Halbdunkel in Erfindung und Ausdruck.

Sein bestes Werk aber ist der Diable amoureux (1772), eine bis ans Ende ernst durchgeführte Teufelsgeschichte romantischen Gepräges. Es muß Wunder nehmen, daß die Franzosen erst durch unseres E. T. A. Hoffmann Gespenstergeschichten auf die Gattung der phantastischen Erzählung gekommen sind. Cazottes Diable amoureux könnte, wie er da ist, ebenso gut von Hoffmann geschrieben sein, allenfalls auch von Achim von Arnim oder Brentano, und von Böcklin mit Bildern geschmückt. Die Zeit für den Romantismus war in Frankreich noch nicht erfüllt, sonst hätte der verträumte Romantiker Cazotte das Haupt der Schule werden können, die erst lange nach ihm sich bildete. Er fiel mit 72 Jahren als eines der zahllosen unschuldigen Opfer der Schreckensherrschaft (1792). Sehr berühmt ist die ergreifende Geschichte, die La Harpe in seinen

Denkwürdigkeiten, über ein angebliches „zweites Gesicht“ Cazottes inmitten einer lustigen Gesellschaft aus dem Jahre 1788 erzählt. Danach habe jener Mystiker nicht nur die Revolution, sondern jedem der Gäste, Männern wie Frauen, ihr eigenes blutiges Geschick vorausgesagt. Man findet die für Cazotte so merkwürdige, wenngleich wohl später zurechtgemachte Erzählung u. a. auch in Gérard de Nervals Ausgabe des Diable amoureux.

Siebentes Kapitel.

Die Vorbereitung des dichterischen Umschwunges.

Shakespeare und Goethe in Frankreich.

Shakespeare.

Dieselbe tiefe Umwälzung wie in der deutschen Literatur hat die Kenntnis Shakespeares in Frankreich nicht erzeugt. Die ganze Art und Überlieferung des französischen Dramas, die so völlig andere Stimmung der Franzosen gegenüber der Bühne, ihre grundverschiedene Auffassung vom Wesen und Zweck des Dramas ließen das nicht zu. Immerhin darf Shakespeares Einfluß auf die Vorbereitung des ungeheuren Umschwunges der französischen Literatur um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert nicht unterschätzt werden. Das Drama der Romantiker, so unähnlich es dem Shakespeare-Drama innerlich auch sein mochte, ohne Shakespeare wäre es nicht entstanden.

Voltaire, dem großen Ansporner und Verbreiter neuer Gedanken, wenn auch nicht immer seiner eigenen, gebührt das Verdienst, die erste Bresche gelegt zu haben in die hohe chinesische Mauer der französischen Literatur seines Jahrhunderts, aufgerichtet durch den beschränkten Hochmut, alle Kunst in alleiniger Erbpacht zu besitzen. Die Franzosen des 17. und 18. Jahrhunderts waren so felsenfest von der Unübertrefflichkeit ihres klassischen Theaters überzeugt, daß wirklich Mut und Ansehen eines Mannes wie Voltaire nötig waren, von einem andern Drama als dem französischen wie von Werken hoher Kunst zu sprechen. Voltaire hatte seine Kenntnis Shakespeares aus England mitgebracht; er hatte dessen Hauptwerke in der Ursprache gelesen und einige auf der Londoner Bühne gesehen. Der lebendige Eindruck muß sehr tief gewesen sein, denn in einem der Briefe von 1735, also sechs Jahre nach seiner Rückkehr aus London, heißt es: „Hätten Sie die ganze Szene bei Shakespeare (Cäsar, Akt 3. Szene 1) spielen sehen, wie ich sie gesehen habe und wie ich sie ungefähr übersetzt habe (La mort de César), so würden Ihnen daneben

unsere Liebeserklärungen und Vertrautinnen recht armselig vorkommen." — Mit wahrer Begeisterung sprach damals Voltaire von dem großen Engländer, den er entdeckt hatte; die Entdeckerfreude, die echt-Voltairesche Eitelkeit und die Ahnung von Shakespeares Großheit wirkten zusammen, um ihn, den Franzosen des 18. Jahrhunderts, einmal in seinem Leben über die engen Schranken des Zopfgeschmacks hinauszuheben. Voltaire ging, ganz nach der Art deutscher Shakespeare-Schwärmer, so weit, zu schreiben: „Selbst die Fehler dieses Dichters sind achtungswert." Wie er am Abend des Lebens — nicht etwa seine Überzeugung, aber sein Verhalten gegen Shakespeares wachsenden Einfluß geändert hat, davon weiter unten (S. 337). Auf Voltaire aber muß alles zurückgeführt werden, was im 18. Jahrhundert in Frankreich und selbst in Deutschland von Shakespeare bekannt wurde. Ohne seinen Anstoß wäre schwerlich die Wieland'sche Übersetzung entstanden, und auch Lessings Eintreten für Shakespeare ist weit jünger als Voltaires.

Eine jetzt selten gewordene wirkliche Übersetzung erschien, mit dem zweifellos falschen Druckort London statt Paris, im Jahre 1746 von einem sonst unbekannten Delaplace in seiner achtbändigen Sammlung: Théâtre Anglais. Weder Voltaire noch sonst jemand von denen, die sich zu seiner Zeit an dem Shakespeare-Streite beteiligten, tut ihrer Erwähnung. Delaplace hat 30 Jahre früher als irgendwer in Frankreich, fast 20 Jahre früher als Wieland, eine sehr achtbare Übersetzung in Prosa mit eingestreuten Versen veröffentlicht von zehn Dramen Shakespeares: Othello, Macbeth, Richard III., Hamlet, Cymbeline, Heinrich VI., Julius Cäsar, Cleopatra, Timon, Lustige Weiber. Mit einer für jene Zeit überraschenden Einsicht in Shakespeares Größe hebt er in einer wertvollen Einleitung besonders hervor, wie echt alle Gestalten des Dichters, wie hinreißend ihre Leidenschaften seien. Der erste Band bringt sogar ein gutes Bildnis Shakespeares. Er bekämpft, 20 Jahre vor Lessing, den Unsinn der berühmten „drei Einheiten" des französischen Dramas, gibt eine gute Darstellung des Lebens Shakespeares nach englischen Quellen und gesteht, ganz anders als Voltaire in seiner gönnerhaften Überhebung, bescheiden zu, daß seine Übersetzung „unendlich unter Shakespeare geblieben."

Delaplaces Absicht war, den Franzosen einen ersten Einblick in das Shakespeare-Drama zu eröffnen, aber ihre chinesischen Einseitigkeiten dabei zu schonen. Darum verkürzt er die übersetzten Dramen und von den nichtübersetzten gibt er nur karg aber doch verlockend den Inhalt. Von solchen Verwässerungen, wie Voltaires Übersetzungsproben sie enthalten, ist Delaplace frei. Er hat sogar ein Drama, Richard III., lückenlos übersetzt, um seinen Franzosen an einem Beispiel Shakespeares ganze Persönlichkeit zu zeigen.

Google

Die Zeit war eben um 1746 noch nicht erfüllt; das klassische Drama mußte sich noch länger ausleben, bis zur blutleeren Erschöpfung, ehe Shakespeare seinen Einzug in Frankreich halten konnte. Dem verschollenen Delaplace aber muß die Wissenschaft von Shakespeare einen Ehrenplatz in der Geschichte seines Siegeszuges durch die Welt anweisen.

Jean-François **Ducis** (1733—1816) heißt der größte Sünder an Shakespeare, und doch zugleich der Schriftsteller, durch den die Franzosen zwar nicht Shakespeares Kunst kennen lernten, aber mit seinen bedeutendsten Gestalten vertraut wurden. Ducis soll ein grundguter Mensch gewesen sein; daß er einer der geschmacklosesten, ja albernsten Schmierer in der ganzen französischen Literatur war, kann niemand leugnen, der eine seiner Verhunzungen Shakespearescher Dramen gelesen. Er hat sie nicht etwa übersetzt; nein, er hat sie französisch umdramatisiert und hat aus Macbeth, Romeo und Julie, Othello, König Lear die lächerlichsten, die unerträglichsten Verhöhnungen Shakespearescher Dichtkunst gemacht. Und dennoch: ein Funken des echten Feuers blitzt sogar unter dieser greulichen klassischen Vermummung zuweilen hervor; Shakespeare konnte selbst von einem Dichterling wie Ducis nicht völlig vernichtet werden. Ob auch Hamlet am Leben bleibt, aus Romeo und Julie alle Leidenschaft herausgedrechselt ist, die Szenen zwischen Othello und Jago gestrichen sind, — die Menschen Shakespeares blieben, und hinter der törichten Phrasendrescherei, durch die Ducis natürlich Shakespeare verbessert zu haben glaubte, konnten die seiner gebildeten Leser oder Zuschauer doch etwas von wahrer dramatischer Dichtung ahnen. Als im Jahre 1792, also im Beginn der blutigen Greuel der Revolution, Othello von Ducis aufgeführt wurde, brachen die Zuschauer bei der Ermordung der Desdemona (bei Ducis: Hedelmone!) vor Entsetzen in laute Schreckensrufe aus und erhoben sich, von den Schauern des großen Dramas angeweht, wie ein Mann; viele Frauen fielen in Ohnmacht.

Erfreulich ist die Wahrnehmung, daß ein Geist wie Diderot, der außer Rousseau am wenigsten durch die Unnatur des 18. Jahrhunderts verkrüppelte Schriftsteller, auch für Shakespeares Größe den richtigen Standpunkt fand. Selbst die stümperhaften Übersetzungen und Bearbeitungen konnten ihn in seinem sicheren Urteil nicht beirren: „Dieser Shakespeare, den ich weder mit dem Apoll vom Belveder, noch mit dem Gladiator, noch mit dem Antinous vergleichen will, sondern mit dem Standbild des Heiligen Christoph in der Notre Dame zu Paris, — einem unförmlichen, roh behauenen Koloß, zwischen dessen Beinen wir allesamt durchlaufen können, ohne daß unser Haupt auch nur an seine Lenden stieße.“

Gleichfalls durch die Kenntnis des Shakespeare-Dramas aufgerüttelt, trat bald nach Ducis' ersten Versündigungen ein Streiter gegen das

klassische Drama der Franzosen auf, wie er so schneidig nie vorher und kaum je nachmals gesehen wurde: Louis Sébastien **Mercier** (1740—1814). Sein Büchlein Du Théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique (1773) ist so ziemlich das Beste, was uns an Werken über Kunstauffassungen aus dem 18. Jahrhundert in Frankreich überkommen ist. Selbst neben Lessing behauptet es sich mit Ehren, ohne ihn an Tiefblick zu erreichen. In jenem „Essai" spricht Mercier so ziemlich alles aus, was mehr als fünfzig Jahre später die Romantiker gegen das klassische Drama der Franzosen ins Gefecht führten. Er hat Lessing schwerlich gekannt, bewegt sich aber im ganzen in ähnlichen Gedankenbahnen wie dieser. Mercier verwirft entschieden, ja mit Leidenschaft Corneille und Racine, er läßt sogar Molière nicht voll gelten. Durch Shakespeares wahre Tragik erschüttert, empört er sich gegen den hohlen Schwulst des klassischen Dramas der Galanterie, dessen Schönrednerei statt Handlung, dessen eingefrorene feste Redensarten statt Charakteristik er ganz richtig beim Namen nennt. Er weiß auch, aus welchen Quellen jene Grundübel geflossen sind: aus der blinden Nachäfferei des unverstandenen Dramas der Griechen und der mißverstandenen Dichtungslehre des Aristoteles. Er macht sich lustig über die drei Einheiten, empfiehlt sogar den Gebrauch der Prosa, etwas in Frankreich damals Unerhörtes; vor allem aber ist er der erste, der unter Berufung auf Shakespeare dem dramatischen Dichter empfiehlt, nicht für die Hofgesellschaft, sondern für das ganze Volk zu schreiben. Daß er Boileaus Art poétique in die Rumpelkammer weist, versteht sich hiernach von selbst; er nennt jene Schrift „gemein" und sagt, sie allein beweise schon, daß Boileau kein Dichter war. Ja, Mercier ging so weit, den geheiligten Alexandriner zu verwerfen! Auch war er vielleicht der einzige Schriftsteller seiner Zeit, der die Behauptung aufstellte, das französische Drama hätte besser getan, an seine Anfänge im Mittelalter anzuknüpfen, statt sich auf die falsche Bahn der Nachahmung der Griechen und Römer zu verirren.

Von Mercier ist auch sonst allerlei Bemerkenswertes zu berichten. Sein Buch L'an 2440 erinnert an Bellamys bekanntes Zukunftbild, ist aber viel witziger als dieses.

Im Nouveau Paris schildert er die Vorgänge der Revolution mit scharfem Blick für Menschen und Dinge; es ist eine der wichtigeren Quellen für die Geschichte jener Zeit geblieben.

Den entscheidenden Schlag in der Shakespeare-Bewegung führte **Pierre Letourneur** (1736—1788). Im Jahre 1770 erschien der erste von 20 Bänden seiner Prosaübersetzung Shakespeares; zwei Jahre vorher war Goethes Werther erschienen: zusammen die zwei stärksten Hebel für die Wandelung in der französischen Literatur.

Google

Nicht nur im Vergleich mit dem schauderhaften Ducis, nein auch gegenüber Voltaires Übersetzungsversuchen war Letourneurs von reiner Begeisterung für Shakespeare eingegebene Arbeit eine ganz tüchtige Leistung. Man darf sie nicht mit dem anspruchsvollen Maßstabe messen, den wir Deutschen seit Wieland, Eschenburg und gar seit Schlegel an eine Shakespeare-Übersetzung zu legen gewöhnt sind. Sie war aber nach dem Stande der damaligen Kenntnis von Shakespeare aller Ehren wert. In der Vorrede nimmt Letourneur für Shakespeare in Anspruch: „Il peut paraître avec confiance dans la patrie des Corneille, des Racine et des Molière, et demander aux Français le tribut de gloire que chaque peuple doit au génie, et qu'il eût reçu de ces trois grands hommes, s'il en eût été connu.

Letourneur widmete seine Übersetzung dem Könige (Ludwig XVI.), und in seiner dem ersten Bande vorgehefteten Abnehmerliste stehen alle Mitglieder des Königshauses und der vornehmen Pariser Gesellschaft. Das teuere Werk hatte einen außerordentlichen Erfolg. Namentlich die gebildete Jugend Frankreichs nahm diese dramatischen Offenbarungen mit wahrer Begeisterung auf, wie der Schauspieler Lekain bei einem Besuche in Ferney Voltaire berichten konnte. Und nun geschah das Unerwartete: Voltaire verleugnete nicht nur die Überzeugung seiner jüngeren Jahre, er geriet geradezu in einen Wutausbruch gegen Shakespeare und Letourneur, wie er selbst in seinem streitbaren Lebenslauf nie zuvor dagewesen. Es entspann sich einer der hitzigsten literarischen Kämpfe, die Frankreich je erlebt, oder vielmehr: dieser Krieg für und wider Shakespeare ist überhaupt die einzige literarische Bewegung großen Stils im 18. Jahrhundert gewesen; er war der Vorkampf zu der Entscheidungschlacht zwischen Klassikern und Romantikern.

Wäre Voltaires Kampf gegen Shakespeare und Letourneur nicht sachlich so töricht und in der Form so unanständig gewesen, er könnte tragisch erscheinen, denn für Voltaire drehte es sich um Sein oder Nichtsein der eigenen Dichtergröße. War Shakespeares dramatische Kunst die wahre, die einzig wahre, — was war dann die seine? Als er vierzig Jahre zuvor mit Entdeckerstolz auf den großen Shakespeare hingewiesen und sogar einige Übersetzungsproben gegeben, hatte er den verschollenen englischen Dichter für ganz unschädlich gehalten. Jetzt, wo von einem Bearbeiter nach dem andern die Augen der französischen Leserwelt, und damit der europäischen, auf Shakespeare gelenkt wurden, ging es für ihn um alles. Er setzte sich hin und verübte einen Discours à l'Académie (vom August 1776), der von allen seinen kleineren Schriften wohl die niederträchtigste ist. Nicht mit guten Gründen, sondern mit persönlichen Schmähungen gegen den wackern Letourneur und mit den läppischsten Ver-

drehungen Shakespearescher Stellen führte er den Kampf. War ihm früher Shakespeare „der große Dichter“ gewesen, so ist er jetzt ein „Gille“ (Hanswurst), ein „betrunkener Wilder“, und seine Werke nennt er mit frecher Lästerung un énorme fumier. Alle seine Freunde ruft er zum Beistand auf gegen den „Hanswurst Shakespeare und den Harlekin Letourneur“; ja er ging so weit, ein Einschreiten des Königs gegen die beiden zu fordern!

Es hat ihm nichts geholfen: seine Schimpfereien erhöhten nur die Begeisterung für Shakespeare, und die Übersetzung Letourneurs erschien in immer neuen Auflagen. Wenige Monate vor seinem Tode, als die Shakespeare-Bewegung immer höher ging, schrieb Voltaire: „Ich sterbe und hinterlasse mein Land dem Einbruch eines barbarischen Geschmacks. Und ich bin Schuld daran, denn ich habe diesen Hanswurst Shakespeare in Frankreich bekannt gemacht.“

Übrigens erhob sich gegen Voltaire ein Mann, der an dieser Stelle Erwähnung verdient, der in London lebende Italiener Giuseppe Baretti, der in einer vorzüglich geschriebenen Abhandlung Discours sur Shakespeare et sur M. de Voltaire (1777) den Franzosen vernichtend abführte, fast mit denselben Waffen, wie vor ihm Lessing, den er aber nicht gekannt zu haben scheint. Baretti ging der Sache auf den Grund und untersuchte auch Voltaires ehemalige Übersetzungsproben Shakespeares, und da kamen allerdings klägliche Schwächen zu Tage, z. B. die wundervolle Wiedergabe von To be or not to be, that is the question durch Voltaire:

Demeure, il faut choisir, et passer à l'instant
De la vie à la mort, et de l'être au néant.

Seitdem war Shakespeare für Frankreichs literarische Entwickelung gewonnen. Nicht annähernd als ein so unvergleichlicher Gährungstoff wie fast zur gleichen Zeit und dann immer fortwirkend in Deutschland; aber doch mächtig genug, um dem Drama des Romantismus seine Eigenheiten geben zu helfen. Die Franzosen haben bis heute keine einzige des Dichters würdige Shakespeare-Übersetzung und sie brauchen sie vielleicht auch nicht, denn es gibt in Frankreich kein Theater, keine Zuhörerschaft für Shakespeare, wie überhaupt nicht für die große Tragödie. Indessen soweit Prosaübersetzungen ausreichen können, hat auch Frankreich seine Schuldigkeit getan. Allzuschnell und leicht ist es damit nicht gegangen. Noch im Jahre 1822 wurde eine Londoner Theatertruppe, die in Paris Shakespeare spielen wollte, ausgepfiffen; indessen das war vor dem Siege der Romantiker und nur sieben Jahre nach der Schlacht bei Waterloo, die die Pariser wohl an den englischen Schauspielern rächen wollten. Man denkt dabei an das Schicksal von Wagners Lohengrin in Paris. Ebenso

Digitized by Google

fiel eine Übersetzung des Othello von keinem geringeren als Alfred de Vigny einige Jahre später durch, weil — es ist zu albern! — damals die Pariser Zuhörer noch das Wort mouchoir, das Vigny gewagt hatte, zu ungeheuerlich fanden. Ducis hatte bandeau gesetzt, und das war genehmigt worden. Von einem Taschentuch durfte erst zehn Jahre später gesprochen werden, in Viktor Hugos Ruy Blas.

Von neueren Arbeiten, soweit sie nicht in der „Bücherkunde" zu diesem Abschnitt erwähnt sind, sind zu nennen Victor Hugos Buch Shakespeare (1864) und Stendhals Aufsatz Racine et Shakespeare. Hugo erhebt sich in seinem übrigens sehr wirren Werk zu wahren Dithyramben auf Shakespeare, für dessen größten Erben er sich hielt; — Stendhal vernichtete in seinem Vergleich geradezu Racine.

Heute geht es Shakespeare in Frankreich so: die Höchstgebildeten kennen und schätzen ihn, nicht ganz so zutreffend wie die Engländer und die Deutschen, aber doch so, daß Frankreich in diesem Punkte nicht mehr bis zur Lächerlichkeit bloßgestellt wird. In Fleisch und Blut auch nur der Schriftstellerwelt übergegangen ist er bei den Franzosen noch lange nicht, und auf den französischen Bühnen ist Shakespeare nach wie vor ein Fremdling oder ein seltener, kaltbegrüßter Gast. Es gibt eben für jedes Volk Grenzen der Anempfindung, und den Franzosen sind sie für fremdes Geistesleben enger gezogen als andern Kulturvölkern.

Goethe.

Zur Herbeiführung des Umschwunges in der französischen Literatur vom Klassizismus zum Romantismus hat kein fremder Schriftsteller mehr beigetragen als Goethe. Shakespeares Einfluß machte sich nur im Drama geltend und erst gegen das Ende der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts; auch dann mehr in Äußerlichkeiten, z. B. in der Durchmischung des Tragischen mit dem Komischen, als im innersten Kern. Außer Rousseau hat überhaupt kein anderer Schriftsteller einen so reichen Anteil an der Bodenbereitung für die junge Saat, wie Goethe, allerdings nur durch das eine seiner Jugendwerke: Werther. Es lohnte sogar eine Untersuchung, ob nicht dieses Buch noch allgemeiner und tiefer gewirkt hat, als selbst die Nouvelle Héloïse. Eine französische Übersetzung des Werther gibt es schon aus dem Jahre 1774, also dem Erscheinungsjahre der Urschrift, und bis zum heutigen Tage verzeichnet die Goethegelehrsamkeit nicht weniger als 18 Übersetzungen, ohne die zahllosen Nachahmungen, Dramatisierungen, Briefwechsel zwischen Charlotte und Werther, und dergleichen. Sogar die ganz billige Volksausgabe, Bibliothèque nationale, französischer Meisterwerke (etwa den deutschen

Reclam-Bändchen vergleichbar) hat den Werther aufgenommen. „Deutschland ahmte mich nach und Frankreich mochte mich lesen", sagte Goethe in einem bekannten Spruch vom Werther; umgekehrt wäre es fast richtiger.

Ohne die Nouvelle Héloïse ist allerdings der Werther, wie wir ihn besitzen, kaum denkbar; aber ohne den Werther ist ein großes, wichtiges Glied der Entwickelungskette französischer Literatur in ihrem merkwürdigsten Zeitabschnitt auch nicht erklärlich. Goethe heißt einer der Ahnherren der französischen romantischen Schule, und deshalb gebührte ihm an dieser entscheidenden Übergangstelle aus der klassischen Unnatur zur Wiederbelebung des Naturgefühls und somit zur Wiederkehr echter Dichtung bei den Franzosen ein ähnlicher Ehrenplatz, wie er ihn an der gleichen Stelle in der deutschen Literaturgeschichte für immer einnimmt.

Die Franzosen selbst räumen Goethes unermeßliche Bedeutung für jenen wichtigsten Umschwung ihrer Literatur ein. Die Einzelforschung hat die Wirkungen des jungen Goethe auf den Stimmungswechsel in der französischen Dichtung bloßgelegt. Wir werden sie im Anfang des neuen Jahrhunderts zu betrachten haben, und es sei hier nur andeutend auf sie hingewiesen.

Was dem Werther den Vorrang des Einflusses vor der Nouvelle Héloïse verlieh, war seine größere Lebenswahrheit, seine echte Glut, seine Einfachheit und vielleicht auch seine Kürze. Die Art, wie im Werther die tötliche Gewalt einer großen Liebe sich offenbarte, hatte eine andere Kraft der Überzeugung, als das heuchlerische und geradezu ekelhafte Handelsgeschäft, das die Heldin Julie bei Rousseau zwischen Leidenschaft und sogenannter Tugend abschließt. Werther, der sich erschießt, war ehrlicher und natürlicher als Julie, die ihren Saint Preux liebt, sich ihm hingibt und dann unter ungeheurem Wortschwall von vertu und abermals vertu den ungeliebten Dritten heiratet. Man kann sogar sagen, Goethes Werther hat Rousseaus Einfluß überboten und fast vernichtet. Die französischen Weltschmerzdichter zu Anfang des 19. Jahrhunderts ohne Ausnahme sind Wertheraner, und bis auf Alfred de Mussets Confessions d'un enfant du siècle lassen sich die weitgreifenden Wellenkreise Werthers verfolgen. Bedürfte es noch eines Beweises für seine aufwühlende Wirkung, so brauchte man nur daran zu erinnern, daß Werther eines der wenigen Bücher war, die Napoleon auf seinem egyptischen Feldzuge gelesen, daß er ihn siebenmal gelesen und noch viele Jahre später, bei seiner Begegnung mit Goethe in Erfurt (1808), eindringlich darüber mit dem Verfasser streiten konnte. Vielleicht aber hat eine noch größere Beweiskraft die Tatsache, daß Werther sogar die französische Mode beeinflußt hat: der blaue Frack und die gelben

Google

Hosen des rührenden Selbstmörders und die Charlotten-Hüte wurden eine zeitlang in Paris von jungen Schwärmern und Schwärmerinnen mit dem Bewußtsein einer literarischen Parteinahme getragen. Eine gleiche Wirkung hat nie ein zweiter Dichter auf Franzosen geübt.

Goethes andere weltbekannte Dichtung, der Faust, hat nicht annähernd so umgestaltend gewirkt. Er ist zwar seinem Inhalte nach heut in Frankreich noch bekannter als Werther; indessen trotz der erstaunlichen Zahl von 68 französischen Übersetzungen des Faust oder einzelner Stücke daraus verdankt er doch den größten Teil seiner Volkstümlichkeit der Oper von Gounod, der ähnlich für Goethe gewirkt hat, wie Ducis für Shakespeare. Die vornehmsten Geister Frankreichs hat allerdings der Faust, zumal in neuerer Zeit, auch wie die Offenbarung einer höheren Geisteswelt berührt, und der Ausspruch der Frau von Staël über ihn hat bleibende Geltung behalten: Il fait réfléchir sur tout et sur quelque chose de plus que tout. Ähnlich hat Georges Sand über die Wirkung des Werther geurteilt: „Man liest ihn in zwei Stunden, und er hinterläßt einen Eindruck fürs ganze Leben."

Goethe fand besonderes Wohlgefallen an der Prosa-Übersetzung von Gérard de Nerval. Wir können das heute schwer nachfühlen, denn Nervals Faust gibt fast nichts von dem einzigen Zauber Goethischer Dichtersprache wieder. Von neueren Übersetzungen ist unzweifelhaft die von Sabatier (1893) die beste; in Anbetracht der ungeheuren Schwierigkeiten gerade einer Faust-Übersetzung ist sie sogar meisterlich zu nennen.

Die Literatur der Franzosen über Goethe ist natürlich nicht mit der deutschen, auch nicht der englischen zu vergleichen, doch müssen einige Werke wie z. B. die von Mézières und besonders von Bossert als sehr tüchtig gelten. Hin und wieder hat sich auch Unwissenheit und Überhebung an Goethe zu reiben versucht, doch waren es immer nur Geschmacklosigkeiten der Geister zweiten oder tieferen Ranges. Alle wahrhaft bedeutenden Dichter und Schriftsteller Frankreichs haben der Größe Goethes geziemend gehuldigt. Ausschreitungen französischer Chauvinisten nach dem Kriege von 1870 gegen Goethe den Deutschen sind vereinzelt geblieben und nur von untergeordneten Menschen ausgegangen, so von einem gewissen Doucet bei Mézières' Aufnahme in die Akademie (1874).

Shakespeares und Goethes Stellung in Frankreich ist heut unerschütterlich. Sie kann in die Breite noch gewinnen und sie wird es mit der zunehmenden Vielseitigkeit literarischer Bildung; in die Tiefe schwerlich, denn der französische Geist, biegsam wie er scheint, zeigt doch eine steifnackige Zähigkeit gegenüber nichtfranzösischer Art, und wer wäre

Google

weniger französisch als die zwei größten Dichter christlicher Zeit: Shakespeare und Goethe! Soweit aber überhaupt auf französische Literatur fremde Dichtung Einfluß üben kann, haben jene beiden Männer ihn geübt, in einem Maße, wie es niemals sonst in Frankreich erhört gewesen. An der Schwelle vom alten zum neuen Frankreich, die wir jetzt überschreiten, waren deshalb keine besseren Wegezeiger hochzurichten als wiederum Shakespeare und Goethe.

Digitized by Google

Fünftes Buch.

19. Jahrhundert.

Romantiker und Realisten.

Dekadenten und Symbolisten.

Gegenwart und Ausblicke.

Erstes Kapitel.

Der Umschwung zum Romantismus.

Zwei entscheidende Umwälzungen, getrennt durch zwei Jahrhunderte, weist die französische Literatur auf. An der Wende des 15. Jahrhunderts zum 16ten erschien der unheilvolle Malherbe, der die französische Dichtung in Fesseln schlug und aus den frischen Blütensträußen der Renaissance Strohblumen machte. Übertriebene Schätzung und falsches Verständnis des klassischen Altertums kamen hinzu, und die königliche Selbstherrschaft krönte das Kunstgebäude einer Literatur, die mit seltenen Ausnahmen höfisch wurde und bis tief in das 18. Jahrhundert höfisch blieb. Das Freieste auf Erden, die Kunst, wurde ein Teil des Hofgebrauchs, und damit ist ihr das Urteil gesprochen. Oft überkommt einen beim Lesen der französischen Dichtungen aus jenen zwei Jahrhunderten das Gefühl: da sind nun Männer von Geist, von Schwung, und dazu Franzosen, also Kinder eines der begabtesten Völker Europas, und doch, wie geradezu läppisch erscheinen sie uns zuweilen unter der Maske der höfischen Formen!

Nicht wenig zu jener furchtbaren Versteinerung der französischen Dichtung beigetragen hat die Absperrung gegen alle fremden Einflüsse. Wie eng war doch die Welt zwischen Paris und Versailles, in der sich

die Literatur jener Zeit bewegte! Im nahen England blüht während eines Menschenalters der größte Dramatiker; in Paris erfährt man erst nach mehr als hundert Jahren von ihm. Milton dichtet sein gewaltiges Lied vom Urbeginn und Sündenfall der Menschheit; die mit griechischer und römischer Götterei tändelnde französische Dichterzunft weiß nichts davon.

In Deutschland baut man auf den Trümmern des dreißigjährigen Religionskrieges eine neue Geisteswelt mühselig auf; bis ins Innerste erschüttert zucken die Herzen eines Volkes, das für einen großen Gedanken, für die Erringung der Glaubensfreiheit sein bestes Blut, zweidrittel seiner Menschen geopfert hat. In England richtet ein rechtliebendes Volk einen meineidigen und gewalttätigen König und verjagt seine Nachkommen, die durchaus nichts von englischer Freiheit begreifen wollen. In Frankreich gibt es währenddessen nur eine Hofpolitik und eine Hofdichtung, und wenn Montesquieu die Menschheitrechte, die in Frankreich verloren gegangen, wiederfinden will, so muß er sie aus England holen, und Voltaire, der Gedankenfreiheit predigen will, muß zuvor bei den englischen „Freidenkern“ in die Lehre gehen.

Zwischen Dichtern und Volk gab es in Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert keine Beziehungen; die französische Leserwelt bestand aus einigen tausend Menschen, deren Mehrzahl in Paris zu Hause. Treibhausliteratur, wohin wir blicken, und selbst freiere Geister, wie Molière und Lafontaine, müssen sich dem Geschmack eines Häufleins höfischer Menschen fügen.

Die französische Literatur während jener langen Zeit in ihrer eisigen Erstarrung lehrt durch ein klassisches Beispiel, wie dürftig es im Grunde, trotz allem äußeren Schimmer, mit dem Geistesleben jedes Volkes steht, das sich aus Hochmut gegen alle fremden Anregungen abschließt und dabei selbst nichts Aufwühlendes erlebt. Der erfrischende Umschwung am Ende des 18. und im Anfang des 19. Jahrhunderts ist fast ausschließlich zurückzuführen auf die eindringenden fremden Einflüsse, im Zusammenhang mit den ungeheuren Erlebnissen des französischen Volkes während der Revolution und des ersten Kaiserreichs. Im 17. und 18. Jahrhundert hatte das Volk in Frankreich nichts erlebt; der reichere Inhalt, den nach Goethes treffendem Urteil die deutsche Literatur durch die eine machtvolle und dabei volkstümliche Persönlichkeit Friedrichs des Großen gewonnen, fehlte Frankreich. In den 25 Jahren von 1789 bis 1814 oder 1815 hat es alles Versäumte im Übermaß nachgeholt. Stendhal hat das tiefe Wort über diesen Grund der geistigen Umwälzung gesprochen: „Seit dem russischen Feldzug scheint mir Racines ‚Iphigenie in Aulis‘ keine so schöne Tragödie mehr, wie ich geglaubt.“

Die Zeitgenossen Stendhals hatten mit eigenen Augen die furchtbarsten Tragödien der Menschheit über die Weltbühne schreiten sehen, ihre Herzen konnten durch solche papierne Tragik wie Corneilles und Racines Dramen nicht mehr erschüttert werden. Nur Shakespeares Kunst konnte mit der Wirklichkeit um die Teilnahme der Zuschauer ringen. Voltaire hatte das fast hundert Jahre zuvor ähnlich ausgesprochen (vgl. S. 333).

Fast von gleicher Wichtigkeit wurde das Eindringen fremder Literaturen, für das die Kriege der Republik und Napoleons den notwendigen erweiterten Gesichtskreis geschaffen hatten. Man denke z. B. an die farbige Welt des Ostens, die durch den Feldzug in Egypten den Franzosen erschlossen wurde. Die Übersetzungen Shakespearescher Dramen wurden häufiger; auch Calderons, Schillers und Goethes Theater folgte und fand bei den der französischen Klassiker müden Lesern aus einem neuen, einem jungen Geschlecht freundliche, zum Teil begeisterte Aufnahme. Erstaunt und beschämt sahen Schriftsteller und Leser, daß es noch eine andere Kunst des Dramas gab als das Hofdrama von Ludwigs XIV. Gnaden. Schlegels Vorlesungen über das Drama wurden übersetzt und eifrig besprochen; sie verstärkten die Wirkung des Mercier'schen Angriffs auf das klassische Drama (vergl. S. 336). Man vergesse auch nicht den Einfluß der zahlreichen politischen Flüchtlinge, deren manche aus Deutschland in ihre alte Heimat eine tüchtige Kenntnis deutscher Literatur mitbrachten. In dieser Hinsicht ist besonders, außer Frau von Staël, Charles de Villers (1765—1815) zu nennen, der den Franzosen die deutsche Philosophie vermittelte. Auch sonst brachten die geflüchteten Schriftsteller, wie namentlich Chateaubriand, ein reicheres, mannigfacheres Bild von Menschen und Dingen heim.

So vollzog sich der Wandel in zwiefacher Weise: die Franzosen als Volk wurden durch ihre gewaltige politische Umwälzung im Innern und ihr siegreiches Auftreten auf den europäischen Schlachtfeldern nationaler gesinnt als je zuvor, und zugleich wurde doch an vielen Stellen Bresche gelegt in die himmelhohe Chinesenmauer gegen fremdes Volkstum. Walter Scott und Lord Byron, deren Werke im 18. Jahrhundert keine Leser in Frankreich gefunden hätten, wurden gleich bei ihrem Erscheinen auch von den Franzosen mit Jubel begrüßt und wie Goethe nachgeahmt. Auch die empfindsamen Romane des Engländers Richardson und die „Nachtgedanken“ Youngs übten ihren Einfluß. Der einzige von den Großen Englands, der leider ganz unbemerkt blieb, war Burns; aber für den haben die Franzosen, deren Dichtung fast ausnahmelos Kunstdichtung, noch bis zum heutigen Tage kein Ohr.

Ach und wie überdrüssig war die geistreiche französische Welt des bloßen „Geistes“ geworden, nachdem sie so Ungeheures erlebt, das vom

Geist allein nicht verarbeitet werden konnte. Gelangweilt, ja geekelt wandte sich das neue Geschlecht gegen den geistreichsten Franzosen des 18. Jahrhunderts, Voltaire, und damit gegen den Geist der Aufklärungszeit überhaupt. Die Schriftsteller des 18. Jahrhunderts, mit der einzigen Ausnahme des Einsamkeitsmenschen und Grüblers Rousseau, waren ein glückliches Völkchen, sie plagten nicht Skrupel noch Zweifel, sie lösten alle Rätsel dieser und jener Welt, für sie gab es keine Gründe zur inneren Unruhe, zur ernsten, schwermütigen Einkehr in die eigene Brust. Sie wußten alles, sie erklärten alles, sie scherzten über alles. Sie ahnten garnicht, daß es Abgründe der Seele, Dunkel ringsum geben könne. Voltaire und die Encyklopädisten hatten ja alles endgültig ergründet und erhellt.

Mit Rousseau hatte die französische Seele wieder ihre Würde gewonnen. Die Nation der Spaßvögel wurde zu einer der Denker. Eine Tafelrunde geistreicher, auf der Oberfläche bleibender Wortemacher, wie sie Friedrich in Sanssouci um sich gesammelt, war nicht mehr möglich. Das neue Geschlecht hatte keine Zeit zur philosophischtuenden Schwätzerei; es hatte genug zu ringen, um sich nur mit den überwältigenden äußeren Ereignissen abzufinden. Dazu kam nun diese lange aufgestaute, künstlich zurückgehaltene Flut fremden Geisteslebens. Wie armselig nahmen sich neben dieser Fülle der Farben und Töne die zweihundertjährigen Schablonen der französischen Klassiker aus. Wie berauschend wirkte die Freiheit der deutschen und englischen Dichtung nach der Knechtschaft Boileau'scher Gemeinplätze.

Die Neue Heloïse, Werther, Ossian — das sind die drei Bücher, die als die wirksamsten Aufrührer der französischen Seele gelten müssen. Wie außerordentlich tief diese Wirkung gegangen sein muß, dafür genügt das Beispiel, daß der größte Mann der Tat im 19. Jahrhundert, Napoleon, zwei Lieblingsdichtungen immer wieder las: Werther und Ossian! Ein ganz neuer Ton erklingt in den Schriftstellern des neuen Jahrhunderts: der Ton der wehmütigen, der sehnsüchtigen Klage. Bis dahin war die französische Dichtung eitel Heiterkeit gewesen; Molière hatte das brennendste eigene Herzeleid in die Form der belustigenden Hofkomödie pressen müssen. Das wird im Anfang des 19. Jahrhunderts völlig anders. Die Klassiker kannten keine Schwermut, oder sie durften sie nicht zeigen, weil sie überhaupt keine persönliche Stimmung haben oder offenbaren durften. Die Dichter des heraufdämmernden Jahrhunderts öffnen ihre Herzen allen Zweifeln und Qualen der Menschheit; alle letzte Fragen des Lebens stellen sich ihnen entgegen und heischen Antwort.

Damit kommt auch endlich das Ich zur Geltung, von dem in den letzten Jahrhunderten keine Rede gewesen. Es hatte bisher nur ein be-

rechtigtes Ich in Frankreich gegeben, den König und für kurze Zeit den Kaiser; aber schon unter Napoleon bäumte sich in mehr als einem Schriftsteller die Menschenwürde auf.

Das Innenleben der Dichter im 19. Jahrhundert wird reicher, persönlicher, und demgemäß wachsen die Ansprüche auf Geltung der eigenen Persönlichkeit. War in den klassischen Jahrhunderten die dichterische und menschliche Eigenart zermalmt worden unter der Wucht der Alleinherrschaft, so drängte sie sich jetzt mit rücksichtslosem Ungestüm vor und behauptete ihr Recht als das einzige. Die neuen Dichter kennen nichts Wichtigeres als ihr eigenes Ich; sie kleiden es in die Gewänder ihrer Helden und Heldinnen, aber sie bleiben dahinter immer nur sie selbst. Dies ist der Boden, dem der „interessante Held" entsprossen, und da die Seele jener Menschen, die sich auf den Trümmern der Revolution und des Kaisertums wiederfanden, müde und doch ruhelos war, so zeigten auch alle ihre Gestalten diese blasse Farbe anziehender Schwermut. Die „Zerrissenheit", die Deutschlands Literatur ein Menschenalter zuvor durchgemacht und durch Goethes Kraft überwunden hatte, bemächtigte sich mit voller Macht der jungen französischen Dichter.

An die Stelle der starren Schablone des 17., des flachen Esprit des 18. Jahrhunderts tritt das Gefühl. Einer der Romantiker, der in das 19. Jahrhundert als Zwanzigjähriger eintrat, Nodier, hat dieser neuen Macht gehuldigt mit den bezeichnenden Worten: „Toutes les pensées de l'homme, avec tout le reste, pour un sentiment!" Da darf es nicht wundernehmen, daß sich der müden Menschen, gerade der edelsten unter ihnen, mit unwiderstehlicher Gewalt das religiöse Gefühl bemächtigte. Das 17. Jahrhundert war heidnisch gewesen, das 18. gottlos; die Menschen, die in Frankreich die Literatur einer neuen Zeit begründeten, Chateaubriand voran, waren religiös. Das nie zu ertötende überirdische Bedürfnis der Menschheit, das nur eine so oberflächliche Gesellschaft wie die im 17. und 18. Jahrhundert unterdrücken konnte, erwachte und forderte inbrünstig Befriedigung. Alle diese neuen Menschen sind religiös, die ganze romantische Schule, selbst Musset. Man lese bei diesem 1810 geborenen Romantiker die Verfluchung Voltaires (im 4. Gesang von Rolla):

Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire
Voltige-t-il encor sur tes os décharnés? — —
— — Voilà pourtant ton œuvre, Arouet, voilà l'homme
Tel que tu l'as voulu. — —
— — Et que nous reste-t-il, à nous, les déicides?
Pour qui travailliez-vous, démolisseurs stupides,
Lorsque vous disséquiez le Christ sur son autel?
Vous vouliez faire un monde. — Eh bien, vous l'avez fait,
Votre monde est superbe, et votre homme est parfait!

Google

Nach zweihundertjährigem inhaltlosem Gesäsel von „Göttern" hören wir wieder die Dichter das Wort „Gott" sprechen und wir wissen, daß sie es fühlen. Für die Schriftsteller des 18. Jahrhunderts war die Bibel eine unerschöpfliche Quelle frechen Spottes gewesen; Alfred de Vigny, der Dichter und Soldat, trägt die Bibel im Tornister und liest in ihr allabendlich.

Und damit alle verschütteten Quellen der Dichtung wieder zu fließen beginnen, erwacht unter den französischen Dichtern und Gelehrten, angeregt durch das Vorbild der Deutschen, besonders der deutschen Romantiker, das Verständnis für das farbenreiche Leben des Mittelalters und seine echt volkstümliche Dichtung. Wie unwissend hatte Boileau die ältere französische Literatur verurteilt! Das wurde durch die verdienstvolle Tätigkeit Raynouards wettgemacht, dem viele andere begeisterte Forscher folgten.

Eines der Häupter der romantischen Schule, Théophile Gautier, schreibt in seiner „Geschichte des Romantismus": „Il semblait qu'on vînt de retrouver le grand secret perdu, et cela était vrai: on avait retrouvé la poésie". Das ist insofern eine Übertreibung, als schon vor dem Auftreten der eigentlichen Romantiker, namentlich Victor Hugos, sich der innere Umschwung von der Schablone und dem Esprit zur Freiheit und zum Gefühl vollzogen hatte. Man hat zu unterscheiden: die Bodenbereiter, die Vorromantiker, deren Tätigkeit schon im Ausgang des 18. Jahrhunderts beginnt und sich bis gegen das Ende des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts fortsetzt, vornehmlich die beiden großen Prosaiker: Chateaubriand und Frau von Staël; — und die Schnitter ihrer Aussaat: die Romantiker, also die Schule um Victor Hugo. Die Poesie war schon durch Rousseau, dann durch Chateaubriand wiedergefunden worden; die Romantiker gaben ihr nur die neue Form.

Napoleons Taten hatten neue, weitere Gesichtskreise erschlossen; seine unmittelbare persönliche Einwirkung als Staatsoberhaupt auf die Dichtung und die Dichter war zum Glück kaum zu spüren: die Schriftsteller waren vor ihm und neben ihm innerlich freie Menschen geworden; er konnte sie nur noch mit Polizeischerereien verfolgen, aber nicht mehr unterdrücken. Er führte die Zensur nicht allein für die Zeitungen ein, deren er schließlich nur noch drei duldete; sondern er unterwarf auch jedes neu erscheinende Buch einer polizeilichen Vormundschaft, wie sie selbst unter den schlimmsten Bourbonen nie zuvor bestanden hatte. Wegen einiger Aufsätze in Zeitschriften wurde Chateaubriand bedroht; wegen eines nichtpolitischen Buches Frau von Staël aus Paris verbannt und zuletzt wegen ihres Werkes über Deutschland des Landes verwiesen. Die Geschichtschreibung mußte sich gänzlich in den Dienst der „Napoleonischen

Ideen" begeben und sich der Aufsicht des Kaisers unterwerfen. Alles, was in Büchern oder auf dem Theater seiner Gewaltherrschaft nicht genau entsprach, wurde durch ein Machtwort unterdrückt. In jeder geschichtlichen Beziehung witterte er feindliche Anspielungen; der Titel vieler Theaterstücke mußte geändert werden, um sie zur Aufführung gelangen zu lassen. Ein Stück von Raynouard: Les Etats de Blois durfte nicht aufgeführt werden, weil darin ein Ritter sich weigert, den Herzog von Guise zu ermorden, eine nach Napoleons Ansicht höchst staatsfeindliche Weigerung. Ihn schlug das Gewissen ob der Erschießung des Herzogs von Enghien. Napoleon beurteilte Bücher und Dramen lediglich nach dem Werte, den sie für seine politischen Absichten hatten: so lobte er ein schwächliches Stück Hector des Klassikers Luce de Lancival „weil es geeignet wäre, die Aufopferung für den Kriegsherren zu befördern". Aus demselben Gefühl heraus war er so entzückt von Pierre Corneille, dessen Römerdramen, namentlich Horace, ihm als eine gute Schule der kriegerischen Begeisterung erschienen. Auf St. Helena äußerte er: „Wenn Corneille zu meiner Zeit gelebt hätte, ich hätte ihn zum Fürsten ernannt." Da das nicht anging, begnügte er sich, die beiden einzigen großen Schriftsteller seiner Zeit mit gehässigen Verfolgungen heimzusuchen.

Es half alles nichts: unter Napoleon sehen wir das Absterben der klassischen Schule in Frankreich; das ist das literarische Kennzeichen seiner Zeit. Die Zahl der Namen von Schriftstellern aus den ersten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ist unendlich; aber sie gehören nur mit dem Rest ihres Lebens der neuen Literaturzeit an, ihre schriftstellerische Überlieferung reicht in das 18. Jahrhundert zurück. Von keinem braucht eine streng sichtende Literaturgeschichte mehr als den Namen zu melden.

Nie ist einer umwälzenden Bewegung der Sieg über die Gegner so leicht geworden wie dem Romantismus in Frankreich in seinem Kampfe gegen den Klassizismus. Alles, was nur den Erfolg verbürgen kann: Jugend, Begabung, Mut, Begeisterung, war auf Seiten der Romantiker; die Klassiker hatten nichts für sich als ihre Zahl, ihre Jahre und die gesellschaftliche Stellung als ehrwürdige Überbleibsel aus dem 18. Jahrhundert, wofür sie von den Romantikern „Mumien" oder „Fossile" genannt wurden, als Mitglieder der Akademie und Beherrscher der Presse.

Zahlreich waren in der Sterbezeit des Klassizismus besonders die Pfleger der lehrhaften Dichtung. Nichts war bei Napoleon besser angeschrieben als solche harmlose poetische Beschäftigung: die emsige Beschreibung der toten und lebenden Natur. Es ist unglaublich, welche

Menge von beschreibenden Dichtungen im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts erschienen ist. Da wurden besungen, immer in zahlreichen „Gesängen" —: La tendresse maternelle, L'Espérance, L'Imagination, La Navigation, La Nature sauvage, L'Astronomie, La Gastronomie, L'art de dîner en ville, — kurz alles, was nur irgendwie Stoff für einige tausend Alexandriner bot.

Ebenso üppig wucherte das Drama innerhalb der seit dem 17. Jahrhundert unabänderlich fertiggeschnitzten Schablonen. Fünf Akte voll unmöglicher Menschen und Gefühle, in der hölzernen Sprache der Leidenschaftlosigkeit, mit den unausstehlichen Confidents und Confidentes, genügten, um damals jedem Versemacher den Anspruch auf die Unsterblichkeit zu verleihen. Im Drama erblickten die Vertreter des Klassizismus ihr unumschränktes Herrschgebiet, hier schienen die Regeln durch die Gesetzgeber des 17. Jahrhunderts und die fast zweihundertjährige Gewöhnung am festesten begründet, und gerade auf diesem Gebiete vollzog sich der für die neue Schule siegreich ausgehende Kampf zwischen Klassizismus und Romantismus. Namen jener letzten klassischen Dramatiker zu nennen ist überflüssig, da sie nur noch Namen sind.

Im Roman dieselbe geistige Öde, die trotz einer gewissen zur Schau getragenen Lüderlichkeit vorherrscht und die Romane der Hauptschriftstellerin ihrer Gattung, der Frau von Genlis (1764—1830), heute unlesbar macht.

Allenfalls läßt sich in der Lyrik am Ende des 18. Jahrhunderts und des ersten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts schon ein kleiner Fortschritt zur dichterischen Gefühlsechtheit bemerken. Die alten Formen des erkünstelten Griechentums sterben schnell ab; Jean-Baptiste Rousseau hört auf, das bewunderte Vorbild der Lyriker zu sein. Hier und da hören wir mitten durch den Lärm der schwülstigen amtlichen Hymnen der Revolution und des Kaiserreichs einen warmen Ton des Herzens, der eine neue Zeit auch für die Lyrik ankündigt, nach einem Todesschlaf von 200 Jahren!

Da ist der 1794 hingerichtete Fabre d'Eglantine (geb. 1755), der, als Dramatiker wertlos, eine freundliche Erwähnung verdient durch sein reizendes, ganz im Volkston gehaltenes Liedchen:

Il pleut, il pleut, bergère,
Presse tes blancs moutons,
Allons sous ma chaumière
Bergère, vite, allons. — etc. etc.

und vielleicht mehr noch durch seine Romanze:

Je t'aime tant, je t'aime tant:
Je ne puis assez te le dire,
Et je le répète pourtant
A chaque fois que je respire.

Absent, présent, de près, de loin,
Je t'aime est le mot que je trouve:
Seul avec toi, devant témoin,
Ou je le pense ou je le prouve etc. etc.

Seine 17 Dramen sind spurlos in den Orkus versunken; nur jene Liedchen sind geblieben.

Das Gleiche gilt von einem damals sehr berühmten Klassiker, Arnault (1766—1834); kein Mensch liest mehr seine zahlreichen phrasenhaften Tragödien aus der römischen Geschichte; aber ein Gedichtchen von 15 Zeilen läßt sein Andenken nicht untergehen:

La feuille.
De ta tige détachée
Pauvre feuille desséchée,
Où vas tu? — Je n'en sais rien:
L'orage a brisé le chêne
Qui seul était mon soutien.
De son inconstante haleine
Le zéphyr ou l'aquilon
Depuis ce jour me promène
De la forêt à la plaine
De la montagne au vallon.
Je vais où le vent me mène,
Sans me plaindre ou m'effrayer;
Je vais où va toute chose;
Où va la feuille de rose,
Et la feuille de laurier.

Von Charles Millevoye (1782—1816) hat sich eine Elegie La chute des feuilles in französischen Blütenlesen erhalten, die Klage über den geahnten frühen Tod, ohne hervorragenden Wert, aber durch den Ton der Schwermut von der tändelnden Dichterei des 18. Jahrhunderts unterschieden.

Die Losung: Hier Romantiker! hier Klassiker! hat zehn Jahre lang, von 1820—1830, die französische Schriftstellerwelt in zwei Lager gespalten. Man kann für die von den beiden feindlichen Schulen vertretenen Grundsätze alle möglichen Erklärungen geben, — im Grunde läuft doch alles darauf hinaus: die Klassiker waren die Alten, die Romantiker die Jungen. Unter den Romantikern aus dem Anfang der 20er Jahre begegnen wir keinem, dessen Träger nicht höchstens dem Jünglingsalter entwachsen war; dagegen hatten die Gegner der jungen Schar sämtlich die Mittagslinie des Lebens in jenem Kampfjahrzehnt schon überschritten. Die Jugend verlangte Neues: neuen Inhalt und neue Formen. Die fünfaktige Römertragödie genügte ihr nicht mehr; über Boileaus „Vernunft"-Regeln machte sie sich lustig. Musset sang mit offener Verspottung Boileaus:

„Le jour où l'Hélicon m'entendra sermonner,
Mon premier point sera qu'il faut déraisonner". (In „Aprés une lecture.")

Man wagte Racine einen „polisson" zu nennen; die klassische Verskunst des „großen Jahrhunderts" bespöttelte man; kurz, mit der Herrschaft des 17. Jahrhunderts war es endlich zu Anfang des 19. aus. Die große Lüge von der sogenannten Blütezeit der französischen Literatur unter Ludwig XIV. wurde als solche allmählich auch in Frankreich erkannt, und das Wort „Classique", sonst der höchste Ehrenname eines Schriftstellers, wurde zum Schmähwort. Goethe, der teilnahmevoll den An-

fängen des französischen Romantismus gefolgt war, äußerte sich am 14. März 1830, wenige Wochen nach der siegreichen Theaterschlacht um Hugos „Hernani“ (vgl. S. 353), zu Eckermann: „Auch die Franzosen wollten bei ihrer jetzigen literarischen Umwälzung anfänglich nichts weiter als eine freiere Form, aber dabei bleiben sie jetzt nicht stehen, sondern sie verwerfen neben der Form auch den bisherigen Inhalt. — — An die Stelle des schönen Inhalts griechischer Mythologie treten Teufel, Hexen und Vampyre, und die erhabenen Helden der Vorzeit müssen Gaunern und Galerensklaven Platz machen.“ — Mit der vorausschauenden Überlegenheit des Dichters, der selbst zwei große Literaturzeiten durchlebt hat, fährt Goethe fort: „Die Extreme und Auswüchse werden nach und nach verschwinden, aber zuletzt wird der sehr große Vorteil bleiben, daß man neben einer freieren Form auch einen reichern, verschiedenartigern Inhalt wird erreicht haben und man keinen Gegenstand der breitesten Welt und des mannigfaltigsten Lebens als unpoetisch mehr wird ausschließen. Ich vergleiche die jetzige literarische Epoche dem Zustande eines heftigen Fiebers, das zwar an sich nicht gut und wünschenswert ist, aber eine bessere Gesundheit als heitere Folge hat.“ —

Damit diese allerdings notwendige und heilsame Durchwühlung der französischen Literatur eintreten konnte, mußte sehr vieles vorangegangen sein, vor allem auch die gründliche Umgestaltung der Leserwelt durch die Revolution. Der Hof des Königs hatte sein Ansehen als eines höchsten Gerichtshofes in Fragen des literarischen Geschmacks vollständig eingebüßt. Die Demokratie zog auch in die Literatur ein, insofern als fortan nicht mehr für auserwählte Leser, bestehend aus den höchsten Klassen der Gesellschaft, geschrieben wurde, sondern für das ganze Volk. Joseph Chénier (vergl. S. 324) ist der Wahrheit nahegekommen in der Vorrede zu seinem Charles Neuf: „Was unsern ausgezeichneten dramatischen Dichtern fehlte, war sicher nicht das Genie, sondern eine Zuhörerschaft.“ Die gab es im Anfang des 19. Jahrhunderts, wie ein Dichter sie nur wünschen mochte: das ganze Volk. Um aber dem Volke zu gefallen, mußten die Dichter sich vom höfischen Formelzwange losmachen und an die natürlichen Menschenempfindungen wenden. Das Volk weiß nichts von Aristoteles und seinen angeblichen drei Einheiten; es will sich im Theater unterhalten, will belustigt, erschüttert werden, gleichviel ob der strenge einheitliche Ton der klassischen Tragödie oder die Abwechselung von Erhabenheit und Lustigkeit ihm die starken Eindrücke verschafft.

Alle bis dahin für dichterisch gehaltenen Gattungen der Volkskunst, die besser der Prosa überwiesen werden, sterben ab; zunächst das Epos mit seiner langweiligen Nachahmerei des falschverstandenen Homer; dann

das beschreibende Gedicht, diese Landplage des 18. Jahrhunderts; endlich die Römertragödie.

Zwar wehrten sich gegen die immer zahlreicher und kecker auftretenden Neuerer die Klassiker mit allen Mitteln des Hohnes. Wer konnte etwas gegen sie ausrichten? Waren sie nicht die Schüler und Erben der großen Meister des 17. Jahrhunderts? Waren sie nicht Akademiker, Männer in höchsten Ämtern, Professoren und dergleichen? Baour-Lormian, einer der wütendsten Gegner der Romantiker, rief ihnen übermütig zu: „Nous, nous datons d'Homère, et vous d'André Chénier!“ Die Nachäffer Virgils seit Ronsards Zeiten hatten sich allesamt eingeredet, daß sie zur Schule Homers gehörten! — Aber das Volk ließ die Klassiker im Stich, nämlich der Teil des Volkes, der erst durch die Revolution Bürgerrechte erworben. Es langweilte sich bei den regelrechten phrasenhaften Römerstücken der Arnault und Jouy, die nur noch durch das Spiel Talmas möglich waren, und es las die Satiren Baour-Lormians gegen die Romantiker entweder gar nicht oder verspottete sie.

In Frankreich, bis vor kurzem dem ersten Theaterlande der Welt, muß jede neue tiefgehende Strömung sich ihr Daseinsrecht auf der Bühne erobern. Die Romantiker versuchten sich zuerst in dramatischen Plänkeleien: der Schwächste unter den Mitläufern des Romantismus, Casimir Delavigne, läßt 1825 seinen Marino Falieri aufführen, ohne sonderlichen Erfolg; 1827 erscheint Victor Hugos Cromwell als Buch mit einer langen Vorrede, die das dramatische Glaubensbekenntnis der neuen Schule enthielt; 1827 wagt Alfred de Vigny sich mit der ausgezeichneten Übersetzung des Shakespeareschen Othello auf die Bühne und leidet Schiffbruch: die noch nicht ganz dem Romantismus gewonnenen Zuhörer entsetzten sich über das Wort mouchoir! Die Aufführung von Victor Hugos Marion Delorme konnten die Zettelungen der Klassiker noch hintertreiben (1829); indessen im selben Jahre ging Alexandre Dumas' Drama Henri III et sa cour mit Erfolg über die Bühne, ein nicht nur sehr romantisches Stück nach damaligem Sprachgebrauch, sondern, o Grausen für die Klassiker, in Prosa geschrieben.

Endlich kam die Entscheidungsschlacht, am 25. Februar 1830, im letzten Jahre des Bourbonenkönigtums: Victor Hugos Hernani wird unter den Jubelrufen der jungen Anhänger des Dichters und dem ohnmächtigen Zischen der „fossilen“ Klassiker auf der Bühne des Theâtre Français aufgeführt. Jener Abend brachte den endgiltigen Sieg der Romantiker, den Triumph des 19. Jahrhunderts in der Literatur über das 17. und 18. Jahrhundert.

Das Stärkste, was im Kampfe gegen die Romantiker von den Klassikern geleistet wurde, war eine förmliche Bittschrift an den König

Karl X., er möchte die Aufführung des Hernani verbieten! Der König soll den Bittstellern geantwortet haben: „Im Theater habe ich gleich jedem andern Pariser Bürger nur einen Platz im Parterre." Noch heute liest man in Théophile Gautiers Histoire du Romantisme mit Vergnügen die Schilderung jenes in der Geschichte des französischen Theaters so denkwürdigen Abends. Seit fast zwei Jahrhunderten, seit der ersten Aufführung des Cid von Corneille, hatte kein Stück die Zuschauer so heftig bewegt; lautes Toben der Freunde wie Feinde, Rufe wie: „à la guillotine les siffleurs!" und ähnliche Ausbrüche höchstgesteigerter Erbitterung machten die Aufführung des Hernani zu einem Schauspiel im Schauspiel.

Fragt man heute, nach 70 Jahren, um was denn damals so erbittert gekämpft wurde, so muß die Antwort für deutsche Leser sehr kläglich lauten. Alles und jedes, was im Beginn des französischen Romantismus solche Wut bei Klassikern, solche Begeisterung bei den Romantikern hervorrief, — nur in Frankreich konnte man sich für oder wider erhitzen, alle andern großen Literaturvölker hatten seit einem Menschenalter und länger den Streit geschlichtet. Die Franzosen rannten lauter offene Türen ein: die Freiheit der Stoffwahl, die Freiheit des Rhythmus und der Sprache; die Notwendigkeit, geschichtlichen Menschen ihre Zeitfarbe zu geben; die Erlaubnis, den Ort der Handlung nach den dramatischen Forderungen zu wechseln und die Zeit über Tage und Jahre zu erstrecken, — wo außerhalb Frankreichs kümmerte sich denn noch ein Mensch, zumal in Deutschland oder England, um solche Selbstverständlichkeiten? Gewisse hitzige literarische Kämpfe sind eben nur in Frankreich möglich, weil man dort meist nicht weiß, daß und wofür anderwärts gekämpft wird.

In Deutschland hat man gottlob nie eine Sprachakademie besessen, man hat die Dichter nie unter die Fuchtel von Nichtdichtern wie Malherbe und Boileau gezwungen; so kann man denn hier auch kaum begreifen, daß gleichwie um die höchsten Güter des Lebens von den jungen Romantikern gekämpft wurde — um was? Um das Recht, den Gedankeninhalt eines Verses fortzuspinnen und zu vollenden im nächsten Vers (Enjambement); um das Recht, einen Alexandriner unter mehrere Personen im Drama zu verteilen; um die Erlaubnis, auf die unerhörte Frage: „Wie viel ist die Uhr?" ohne Umschweife zu antworten: „Nach Mitternacht." — Um was noch? Um nichts weiter. Doch! um das Recht, von einem „Taschentuch" zu sprechen! Nämlich das gehörte auch zu den Chinesereien in der französischen Geschmackslehre, daß eine strenge Scheidung beobachtet wurde zwischen „edlen" und „unedlen" Wörtern. Es galt als unedel und wurde Racine zum Vorwurf gemacht, daß er in

einer Tragödie von chiens sprach; er hätte eine poetische Umschreibung wählen sollen. Selbst das Wort chambre galt als unedel, salle mußte es heißen. Ducis (vgl. S. 335) hatte statt des entsetzlich unedlen mouchoir in seiner Veralberung des Othello sich mit dem edlen bandeau aus der Not geholfen; Lebrun, ein andrer Klassiker, in seiner schwachen Übersetzung von Schillers Maria Stuart das edle tissu gewählt; Alfred de Vignys Mißerfolg mit dem kühnen aber unedlen mouchoir wurde schon erwähnt. Um das unedle poire zu vermeiden, umschrieb ein Versedrechsler des 18. Jahrhunderts das gewiß harmlose Wort durch drei Alexandriner mit zusammen 36 Silben; die Romantiker sagten dafür einfach poire. Victor Hugo hat jenen klassischen Zustand und die durch ihn selbst am meisten geförderte Umwälzung des Sprachgebrauchs der Romantiker mit den Versen gekennzeichnet:

> Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en caste,
> Alors, brigand, je vins . . .
> Et sur les bataillons d'alexandrins carrés
> Je fis souffler un vent révolutionnaire.

Man muß eben an die französische Literatur ihre eigenen Maßstäbe anlegen; eine literarische Revolution in Frankreich sieht anders aus als überall sonst. Keiner der Romantiker hat im Ernste z. B. gewagt, das sinnlose Malherbesche Verbot des fälschlich so genannten Hiatus umzustoßen. Musset nur einmal im Scherz (vgl. S. 13). Und Strophen etwa mit vier auf einander folgenden männlichen oder weiblichen Reimen zu bilden, ist nie einem Romantiker in den Sinn gekommen. Es kann keiner aus seiner Haut noch über seinen Schatten springen, und offenbar gehört in Frankreich mehr Mut dazu, in einem Gedicht tu es oder tu as oder il y a zu sagen, als eine blutige politische Umwälzung durchzusetzen. Die Romantiker haben einen solchen Heldenmut nicht besessen, und trotz ihrem ungeheuren Lärm ist im Grunde die heutige französische Metrik, bis auf das Enjambement, dieselbe wie vor 300 Jahren zu den Zeiten Malherbes.

Darum aber soll das wirkliche Verdienst der Romantiker um die Belebung und Bereicherung der dichterischen Sprache nicht geleugnet werden. Sie haben vor allem aufgeräumt mit den zahllosen stehenden Versformeln, die durch ihre Wiederholung unerträglich geworden waren. Farbe und Frische haben sie der Dichtersprache wiedergegeben, oft in gesuchter Übertreibung, nur um den Philister und die Klassiker zu verblüffen; indessen als Gegensatz zu dem eintönigen Grau der Sprache des klassischen Dramas läßt man sich auch die farbenschwelgerische Palette gern gefallen. Es war eben eine Zeit, in der einer der Hauptkampf-

Digitized by Google

hähne, Gautier, den Rat geben durfte: „Auf jeder Seite müssen zehn Wörter stehen, die der Philister nicht versteht."

Zweites Kapitel.

Die Vorläufer des Romantismus.

Chateaubriand. — Frau von Staël.

Schon in André Chénier war ein Vorläufer der neuen Richtung dagewesen. Von einschneidender Wirkung wurden aber erst zwei Schriftsteller, deren Hauptwerke, zu Anfang des 19. Jahrhunderts erschienen, zwar noch nicht völlig dem Romantismus zugerechnet werden können, die aber zur Vorbereitung des Sieges über den absterbenden Klassizismus von größter Bedeutung waren: Chateaubriand und Frau von Staël.

François-Auguste Vicomte de **Chateaubriand** wurde 1768 in St. Malo (Bretagne) geboren. Mit 18 Jahren Leutnant geworden, diente er im Heere bis 1791, worauf er vor den Schrecken der Revolution nach Nordamerika flüchtete, dort Washington besuchte, für die amerikanische Unabhängigkeit schwärmte und sich in die Urwälder zurückzog, um ganz seinem Hange nach ursprünglicher Natürlichkeit zu leben. Rousseaus Lehre trug bei ihm ihre Früchte; auch schwebte ihm das Waldidyll von B. de St. Pierres Paul und Virginie vor. Er scheint aber nicht lange Wohlgefallen an der Waldeinsamkeit gefunden zu haben, denn schon 1792 kehrte er nach Europa zurück, schloß sich dem Heere der Emigranten und Feinde seines Vaterlandes an, wurde bei Diedenhofen verwundet und ging zur Genesung nach England. Hier veröffentlichte er sein erstes größeres Werk: Essai historique, politique et moral sur les Révolutions (1797), ohne besondere Tiefe und heute mit Recht vergessen. Nach Frankreich zurückgekehrt, trat er, der stolze Aristokrat, in die Dienste des ersten Konsuls, nahm einen diplomatischen Posten in Rom an, legte ihn aber auf die Kunde von der Erschießung des Herzogs von Enghien sofort nieder. In Rom hatte er die Ausführung seiner Martyrs begonnen; sie erschienen aber erst 1809.

Seinen Ruhm begründete er durch die empfindsame Indianergeschichte Atala (1801); sie war ein Einschiebsel aus seinem größeren Werke Le génie du christianisme, das ein Jahr später erschien. Atala ist die bekannteste von Chateaubriands Dichtungen: eine junge Indianerin



Chateaubriand.

hat ihrer unglücklichen Mutter das Gelübde abgelegt, sich nie zu verheiraten; von Liebe zu einem Gefangenen ihres Vaters ergriffen und mit ihm entflohen tötet sie sich, weil sie sich für unfähig hält, ihrem Gelübde treu zu bleiben. Die junge Indianerin Atala ist heimlich eine Christin: dies gibt der Erzählung ihr eigentümliches Gepräge.

Über den stilistischen Wert der Atala herrscht nur eine Stimme: Chauteaubriand ist der Meister der Schilderung großer wilder Natur und mystisch leidenschaftlicher Charaktere; aber seine Gestalten, auch in den

späteren Erzählungen, haben alle etwas Krankhaftes, Mondsüchtiges an sich. Sie führen die rührendsten und erhabensten Reden, aber sie kommen uns vor wie schwindsüchtige Schemen ohne warmes Menschenblut in den Adern. Hat Rousseau die Seele des Menschen für den Roman neu entdeckt, so entdeckte Chateaubriand die kranke Seele, freilich 25 Jahre nach Goethes Werther. Außerdem wurde Chateaubriand durch Atala der Erfinder des „tugendhaften Indianers", der ja später in der amerikanischen Literatur, besonders bei Cooper, eine so große Rolle gespielt hat. Die Leser zu Anfang des 19. Jahrhunderts entzückte Atala noch mehr als seiner Zeit Paul und Virginie: es war mehr Christentum darin und mehr Leidenschaftlichkeit der Liebe, eine Mischung von lüsterner Keuschheit mit mystischer Frömmigkeit, wie sie gerade damals stark im Schwange war. Der Voltairismus hatte abgewirtschaftet; die Revolution und die Kriege hatten ein Bedürfnis nach Ruhe, nach seelischer Verinnerlichung hervorgerufen. Die Religionsfeindlichkeit der Revolution, die den Sonntag beseitigt und die Kirchen geschlossen hatte, erzeugte eine Gegenströmung: ein Volk verliert wohl seine Religion allmählich durch innere Entwickelung, aber es läßt sie sich nicht durch Staatsgesetze rauben. Man wollte irgend etwas Sicheres oder als sicher Empfundenes, und das bot Voltaire nicht. Auch war man des nachgeäfften mythologischen Heidentums gründlich satt. Da erschienen Atala und bald darauf Le génie du christianisme und schilderten das Christentum weniger als eine Religion denn als einen Kunstgenuß des Gefühls. Das war die richtige Art, den damaligen gebildeten Lesern das Christentum wieder zugänglich zu machen. Bigott wollte man nicht scheinen, so viel von Voltaire hatten die Franzosen noch immer in sich; aber man sagte sich, wenn das Christentum so schön und liebenswürdig, so künstlerisch ist, wie Chateaubriand es darstellt, so braucht man sich dessen ja nicht mehr zu schämen. Das Christentum wurde wieder gesellschaftsfähig und Chateaubriand sein begeisterter Anwalt. Der glänzende Stil, die hinreißende Beredsamkeit im „Geiste des Christentums", die Goethe zu dem Ausspruch über Chateaubriand bestimmte: „ein sehr bedeutendes rhetorisch-poetisches Talent", — vor allem die echte Glut der Empfindung ließ über die ungeschichtliche Auffassung und die Unwissenheit des Verfassers hinwegsehen. Man lechzte nach Natürlichkeit, nach wahrem Gefühl, nach einer Erlösung aus dem Formelbann des steifen Klassizismus. Indem Chateaubriand diesem Bedürfnis entgegenkam und an die Stelle der unpersönlichen Dichterei des 17. und 18. Jahrhunderts die eigene Persönlichkeit setzte, ist er als der erste Romantiker zu betrachten.

Ein zweites Einschiebsel des Génie du christianisme ist René (1802). Das Vorwalten der schriftstellerischen Persönlichkeit ist in dieser

kurzen Erzählung noch stärker als in Atala; überall blickt der Dichter selbst hinter den Masken der Gestalten hervor. René ist ein junger Weltschmerzler ganz nach dem Muster Werthers; ruhelos und befriedigungslos wird er durch die Welt getrieben. Da tritt ein erschütterndes Ereignis an ihn hinan: seine eigene Schwester faßt eine verzehrende Liebe zu ihm und nimmt, um ihr zu entgehen, den Schleier; aber am Altare bricht ihr Geheimnis in den Worten „Je meurs pour toi!“ hervor. In René schuf Chateaubriand die unglückselige Gestalt des „interessanten Mannes“ mit der bleichen Stirn, den dunklen Augen und Haaren, mit der geheimnisvollen Vergangenheit, dem glühenden Herzen und dem müden Lebensüberdruß. Die Gestalt kehrt bald in allen europäischen Literaturen wieder: bei Byron und Heine, bei Musset und Victor Hugo, bei Puschkin und anderen. René ist der Werther der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, nur nach dem damaligen Geschmack von einem christlichen Dunst umflossen.

Auch in René herrscht dieselbe Dämmerbeleuchtung wie in Atala: der Stil ist ebenso bezaubernd, aber auch die Gestalten ebenso molluskenhaft, wie alle Geschöpfe Chateaubriands. Was ihm vor allem mangelte, war Klarheit, im Fühlen wie im Denken und in der Darstellung. Dieselbe wirre Denkart, die ihn sein politisches Glaubensbekenntnis zusammenfassen ließ: „Je suis républicain par inclination, bourbonien par devoir et monarchiste par raison“, hat ihn auch nie dazu gelangen lassen, in seinen erzählenden Dichtungen einen wirklichen Menschen zu schaffen.

Les Natchez, abermals eine Indianergeschichte, ist weit schwächer als die beiden ersten Erzählungen. — Dagegen erhob sich Chateaubriand in Les aventures du dernier Abencerage (1807), der besten Frucht seiner Reise nach Spanien und dem Orient, zu einer Höhe der Tragik, die er sonst nie wieder erreicht hat. Sie ist die einfachste und zugleich wirkungsvollste seiner erzählenden Dichtungen. Auch findet sich darin Chateaubriands einziges erträgliches Lied: Le montagnard émigré.

Wichtig für die Bereicherung der Stoffgebiete der französischen Dichtung wurden Chateaubriands Indianer- und Mauren-Novellen auch durch die Einführung des Fremdländischen; B. de St. Pierre hatte damit den Anfang gemacht, Chateaubriand verstärkte die Wirkung.

In den Jahren 1807—1809 machte er Reisen im Orient, um sich durch den Anblick des heiligen Landes für sein längst vorbereitetes großes Werk Les Martyrs zu begeistern. Der Roman erschien 1809; er erregte nicht mehr dieselbe Begeisterung wie der „Geist des Christentums“. Sein Aufbau ist in hohem Grade unkünstlerisch; auch in der

Digitized by Google

Sprache treten alle Schwächen Chateaubriands mehr als sonst hervor, besonders die Wortmacherei, die den Mangel an klaren Gedanken unter einem Blumenregen schöner Redensarten verdeckt. Der Zweck des langausgesponnenen Romans ist derselbe wie im „Geist des Christentums“: der Beweis, daß das Christentum nicht nur heiliger als alle anderen Religionen, vornehmlich die griechische Götterlehre, sondern auch schöner, dichterischer sei. Leider mißlingt dem Dichter dieser Nachweis, denn das Christentum, wie er es schildert, lebt nur in seiner Einbildung, und das griechische Heidentum spielt wider seinen Willen die poetischere Rolle in dem Roman.

Ferner verdanken wir seiner Reise in den Orient das noch heute lesenswerte **Itinéraire de Paris à Jérusalem**, eine schwungvolle, wenn auch nicht ganz echte Schilderung berühmter Landschaften.

Chateaubriand blieb bis an sein Ende ein ehrlicher Legitimist ohne blinde Unterwerfung unter die törichte Politik der Bourbonen wie ohne Liebedienerei gegen die neuen Machthaber; gegen Napoleon wie gegen Louis-Philippe hat er seine redliche Überzeugung mannhaft vertreten. Die letzten Jahre seines Lebens verwandte Chateaubriand auf die Fortsetzung seiner Denkwürdigkeiten, die er schon 1811 begonnen hatte. Sie erschienen seinem Willen gemäß erst nach seinem Tode (1848) unter dem Titel **Mémoires d'outre-tombe** in 12 starken Bänden. Die Schilderung seiner Knaben- und Jünglingsjahre liest sich sehr angenehm; von dem Zeitpunkt aber, da er nach Frankreich zurückgekehrt an den Geschicken seines Vaterlandes Anteil nimmt, wird das Werk unerträglich durch die beispiellos geschwätzige Eitelkeit des Verfassers, der in sich den eigentlichen Mittelpunkt der europäischen Politik erblickt und die Entwickelung der Dinge in Frankreich immer so darstellt, als ob von Napoleon bis auf Louis-Philipp alles im Grunde sein Werk gewesen. Schon in seinen Erzählungen hatte er immer sein eigenes liebes Ich in romanhafter Haltung und Beleuchtung vorgeführt; nur war es dort mit so viel Bescheidenheit geschehen, wie die dichterische Form gebieterisch verlangte; in den Denkwürdigkeiten herrscht die Selbstanbetung eines krankhaft eitlen Mannes.

Germaine de **Staël** (1766—1817) war die Tochter des Schweizers Necker, der in den ersten Jahren der Revolution zweimal französischer Finanzminister gewesen. Geistig frühreif, veröffentlichte sie nach ihrer Verheiratung mit dem schwedischen Gesandten Staël (1785) eine unbedeutende Arbeit über ihren Lieblingsschriftsteller Jean-Jacques Rousseau:



Frau von Staël.

Lettres sur le caractère et les ouvrages de J.-J. Rousseau (1788). Sie wurde durch ihren „Salon," in dem alles verkehrte, was in Paris Anspruch auf geistige Bedeutung machte, bald der Mittelpunkt der literarischen Welt. Schon damals entwickelte sie ihre oft bewunderte Meisterschaft in der zungenschnellen Unterhaltung, mit der sie später in Weimar Schiller in so arge Verlegenheit setzte. Durch die Revolution zu ihrem größten Schmerz gezwungen, Paris zu verlassen, ging sie nach Coppet am Genfer See und erließ von dort ihre warmherzigen, aber

natürlich erfolglosen Réflexions sur le procès de la reine (1793), ähnlich wie Schiller für Ludwig XVI. eine Verteidigungsschrift beabsichtigt hatte. Von sonstigen kleineren Schriften seien noch erwähnt drei ziemlich schwache Novellen (Mirza — Adélaide et Théodore — Histoire de Pauline) und Réflexions sur le suicide, die auch nicht sonderlich tief sind. Eine größere moralphilosophische Arbeit: De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations (1790) enthält manchen guten Gedanken, bleibt aber an der Oberfläche.

Dagegen wurde ihre Schrift: De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales (1799) bahnbrechend für die Auffassung des 19. Jahrhunderts in literarischen Dingen; sie ist als der schriftstellerische Ausgangspunkt der Bewegung zu betrachten, die zum Bruche mit den Überlieferungen des 17. Jahrhunderts geführt hat. Zum ersten Mal sagte jemand in Frankreich, daß die Literatur eines Volkes sich nicht nach willkürlichen, außerhalb seiner nationalen Entwicklung liegenden Regeln künstlich schaffen lasse, sondern daß sie wie jede andere Betätigung des menschlichen Geistes der natürliche Ausdruck volkstümlicher Bedingungen sein müsse. Das Theater der Griechen, die Dichtungen der Römer — sie seien aus dem Leben des Volkes hervorgewachsen; dagegen sei die französische Literatur des 17. Jahrhunderts und damit die ganze Literaturentwicklung bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts erkünstelt gewesen, gestützt durch die Gunst eines einzigen Mannes, eines Gewaltherrschers. Man müsse endlich zu den natürlichen Voraussetzungen einer lebendigen Literatur zurückkehren. In diesem merkwürdigen Buche findet sich auch der erstaunliche Ausspruch: „Shakespeare beginnt eine neue Literatur", — wie denn überhaupt diese Frau mehr Tiefe literarischer Kritik besaß, als alle Männer des 18. Jahrhunderts zusammen, allenfalls mit Ausnahme Diderots.

Hatte Chateaubriand in seinem „Geiste des Christentums" das Heil in der Rückkehr zum christlichen Glauben gesehen, so war der Gesichtskreis der Frau von Staël noch größer: los von der Unnatur, von der Lüge, und zurück zur Wahrheit! Für die Fortgestaltung der Literatur eines republikanischen Volkes verlangte sie eine republikanische Literatur, d. h. nach ihrer Anschauung: eine auf den Grundsätzen des Guten und Schönen sich aufbauende; dem falschen Heidentum und Heldentum und der leichtfertigen Tändelei müsse ein Ende gemacht werden.

Der erste Konsul, Napoleon, nahm lebhaften Anstoß an diesem Werke: ihm war das klassische Theater mit seinem Schwulst, mit seinen hochtönenden Redensarten von Heldentum, Kriegesruhm und äußerlicher Ehre gerade recht; eine wahrhaft republikanische Literatur mußte seinen

Digitized by Google

Plänen hinderlich werden. Dazu kam, daß sich im Salon der inzwischen wieder in ihr geliebtes Paris zurückgekehrten Frau von Staël die ganze freiheitliche Welt der Staatsmänner und Schriftsteller versammelte. Dergleichen war verdächtig: die Verfasserin des mutigen Buches erhielt den Befehl, sich nicht über 40 Meilen der Hauptstadt zu nähern.

Diese Ausweisung hatte für Frau von Staëls schriftstellerische Entwickelung die segensreichsten Folgen: sie reiste im Jahre 1803, nach einem kurzen Aufenthalt in Coppet am Genfersee, nach Deutschland, wo sie durch die Vermittelung A. W. Schlegels mit den meisten Männern von Bedeutung in persönliche Beziehungen trat; so lernte sie z. B. Goethe, Schiller und Herder kennen. Mit Hilfe ihres literarischen Beirats Schlegel trieb sie, so gut es anging, deutsche Literatur und Philosophie, und was ihr an tieferem Wissen fehlte, ersetzte sie durch ein merkwürdig feines Gefühl, womit sie oft Gebiete erfaßte, die ihr ohne ernste Forschungen ewig verborgen geblieben wären. Im Jahre 1805 weilte sie in Italien; von dort zurückgekehrt bereiste sie abermals Deutschland.

Die Frucht ihres längeren Aufenthaltes in Berlin und Weimar war ihr berühmtes Buch **„De l' Allemagne“**, geschrieben in den Jahren 1808—1809 und veröffentlicht 1810. Sie schildert darin das gesellschaftliche und geistige Leben des Nachbarvolkes, um das bis dahin die Franzosen sich so gut wie garnicht gekümmert hatten. Der Konvent hatte zwar Schiller und Klopstock zu französischen Bürgern ernannt; aber der Ernennungsbrief Schillers lautete auf den Namen „Gilles“, und was Klopstock anlangt, so wäre es schwer gewesen, in dem ganzen vielhundertköpfigen Konvent außer dem Deutschen Anacharsis Cloots auch nur ein Mitglied zu finden, das je zuvor dessen Namen gehört. Von der reichen Entfaltung der deutschen Literatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, von Lessing, Goethe, Schiller, Herder, Wieland hatte man selbst in den gebildetsten Kreisen Frankreichs bis zum Erscheinen des Staëlschen Werkes keine Ahnung, mit der einen Ausnahme des Goethischen „Werther“. Das Buch „Von Deutschland“ war wie eine geistige Offenbarung für die zahlreichen Kreise in Frankreich, die sich nach Befreiung vom Gallogriechentum sehnten. Chateaubriand hatte die zweifelhafte Poesie des Indianertums nach Frankreich gebracht; — die Staël vermittelte den Franzosen zuerst die Kenntnis der großen, eigenartigen Geistesentwickelung ihres wichtigsten Nachbarvolkes. Das Buch ist in Deutschland oft der Gegenstand herber Angriffe gewesen; durchaus mit Unrecht. Bedenkt man, daß die Staël keine Vorarbeiten benutzen konnte, sondern lediglich auf ihr eigenes gesundes Urteil und die Mitteilungen ihrer literarischen Bekanntschaften in Deutschland angewiesen

war, so staunt man über das in den meisten Fällen das Richtige treffende Verständnis für so fremde Dinge und Menschen, wie deutsche Literatur und Philosophie, deutsche Dichter und Denker einer in den Überlieferungen des 18. Jahrhunderts erzogenen französischen Schriftstellerin sein mußten. Es ist noch heute eines der lesenswertesten Werke aus jener Zeit und sollte in Deutschland mehr beachtet werden, als es leider geschieht; es sei namentlich auf die Schilderung ihres Aufenthaltes in Weimar verwiesen. Die Abschnitte über Schiller, Goethe, Lessing, Winckelmann, über den Wallenstein, den Faust sind noch immer von hohem Reiz, trotz vielen verzeihlichen Irrtümern. Es hat lange gedauert, bis die Franzosen ein besseres Werk über deutsche Literatur erhielten. Einen wirkungsvolleren Beitrag zur Völkerpsychologie gibt es in keiner Literatur.

Das Buch erregte die Wut Napoleons im höchsten Maße; er selbst hatte dessen Zensur übernommen, und ehe noch ein Stück verkauft worden, ließ er die Auflage mit Beschlag belegen und einstampfen; die später in England erschienene zweite Auflage (1813) wurde nach dem einzigen geretteten Stück gedruckt. Durch seinen Polizeimeister Savary (Herzog von Rovigo) ließ er der Verfasserin die Verbannung aus Frankreich anzeigen; in seinem Schreiben finden sich u. a. folgende Worte: „Mir ist es so vorgekommen, als behage Ihnen die Luft Frankreichs nicht (weil Frau von Staël die deutsche Literatur gerühmt hatte!), und so tief sind wir noch nicht gesunken, daß wir unsere Vorbilder bei den Völkern suchen müssen, die von Ihnen bewundert werden. Votre ouvrage n'est point français.“ Mit Anerkennung von dem geistigen Aufschwunge eines fremden Volkes zu sprechen, mit dem Napoleon übrigens damals (1810) amtlich in Frieden lebte, galt für unfranzösisch! Sehr wahrscheinlich war des Kaisers Zorn dadurch zu solcher Gehässigkeit gesteigert worden, daß in dem ganzen dicken Buche De l'Allemagne seiner auch nicht an einer Stelle Erwähnung geschah. Napoleon hat die Frau von Staël bis an sein Ende gehaßt: noch auf St. Helena scheute er sich nicht, das Andenken seiner toten Gegnerin mit Verdächtigungen ihrer Frauenehre zu verunglimpfen.

Es ist nicht gesucht, wenn man das Buch der Frau von Staël über Deutschland seiner politischen Absicht nach mit Tacitus' Germania vergleicht. Beide Bücher sind Zweckschriften; beide verherrlichen Deutschland und die Deutschen, um einen Dritten zu ärgern. Durch ihr Buch „De l'Allemagne“ und ihre offene Feindseligkeit gegen Napoleon wurde sie ähnlich wie einst Voltaire mehr ein europäischer als ein französischer Schriftsteller.

Von ihrer italienischen Reise brachte Frau von Staël den Stoff

Digitized by Google

zu ihrem bedeutendsten Roman: **Corinne,** ou l'Italie mit, der 1807 erschien. Ein schon im Jahr 1802 veröffentlichter Roman in Briefen: Delphine hatte ihm die Richtung vorgezeichnet: die Schilderung des Herzenslebens einer geistig hochstehenden Frau, die sich im Leben unbefriedigt fühlt, über sich hinaus strebt und die bei aller geistigen Überlegenheit sich nach einer idealen, sie ganz ausfüllenden Liebe sehnt. Delphine ist, trotz manchen Verhüllungen, Frau von Staël selbst, wie sie war; Corinna ihr weibliches Ideal, dem gleichzukommen der brennende Wunsch ihres Lebens. Beide Romane sind schlecht aufgebaut, übertrieben in den Handlungen und Stimmungen; aber aus beiden schlägt uns das Herz einer großen Frau entgegen, hören wir die Sprache einer leidenschaftlich nach Vervollkommnung ringenden Seele. Die Schilderungen Italiens in Corinne sind zum Teil von großer Schönheit und stehen in nichts den besten ähnlichen Stellen bei Chateaubriand nach.

Zu erwähnen ist noch, daß die Bezeichnung „Romantische Schule" für die französischen Romantiker auf Frau von Staël zurückgeführt wird, die das Wort aus Deutschland mitgebracht hatte.

Nach dem Sturze Napoleons kehrte sie wieder nach Paris zurück. Die langen Jahre der Verbannung und ihre rastlose Tätigkeit hatten ihre Kraft gebrochen; sie wurde ihres neuen Aufenthalts in der von ihr so oft zurückersehnten Rue du Bac nicht wieder froh; im Jahre 1817 ist sie gestorben.

Neben Chateaubriand und Frau von Staël sind einige Mitläufer zu nennen, die damals eine gewisse Rolle spielten, heute vergessen sind: Constant, Sénancour, Frau von Krüdener. Alle drei sind Nachahmer oder Beeinflußte Werthers.

Benjamin Constant (1767—1830), der treulose Herzensfreund der Frau von Staël, der Übersetzer des „Wallenstein", hat einen Roman Adolphe (1816) geschrieben, in dem ein blasierter Weiberherzenbrecher geschildert wird. Ein Hauch wie aus eisigen Grüften weht uns daraus entgegen. Künstlerisch ist er nicht der Rede wert.

Von Etienne Sénancour (1770—1846) wird nur ein Buch, der Roman Obermann (1804), genannt, ein französischer Werther, auch in Briefen, in offenbarer Nachahmung Goethes geschrieben. Ohne einen der echtmenschlichen Beweggründe des deutschen Weltschmerzlers zur Verzweiflung jammert der traurige Obermann ein dickes Buch hindurch eintönig über die Nichtigkeit aller irdischen Dinge. Welch ein Gegensatz zu der vergnügten Zufriedenheit der Menschen im 18. Jahrhundert! Von Handlung keine Spur im Obermann, so wenig wie von Menschengestalten.

Mit größerer Geschicklichkeit, aber mit ebenso geringem Gehalt suchte eine französisch erzogene Deutschrussin Julie von Krüdener (1766—1825) den Werther nachzudichten. Sie wurde auf ihre alten Tage eine serafische Betschwester, nachdem sie in ihrer Jugend etwas ganz anderes gewesen. Mehr aus Neid gegen Frau von Staël als aus innerem Drange schrieb auch sie ihren Wertherroman: Valérie (1803) in Briefen, in dem ein tugendhafter, empfindsamer Jüngling eine tugendhafte, empfindsame Frau so tugendhaft liebt, daß er daran stirbt. Der Roman ist an sich noch wertloser als die beiden von Constant und Sénancour und nur als ein Beweisstück für die allgemeine Herrschaft Werthers zu jener Zeit wichtig.

Drittes Kapitel.

Die Romantiker.

1. — Victor Hugo (1802—1885).

Das Haupt der romantischen Schule und der vielseitigste französische Dichter wurde als der Sohn eines Generals der Republik und einer Vendéerin am 26. Februar 1802 in Besançon geboren. Seine ersten Gedichte schrieb er mit 14 Jahren; für zwei im Jahre 1819 gedichteten Oden (Les Vierges de Verdun und Rétablissement de la statue de Henri IV) wurde er von der Dichtergenossenschaft der Jeux floraux in Toulouse gekrönt. Er trat zuerst, wie die meisten Dichter seiner Zeit, mit streng königstreuer Gesinnung auf und erwarb sich dadurch die Gunst hochstehender Personen; Chateaubriand begrüßte ihn öffentlich als „Enfant sublime“, ein Gnadengehalt wurde ihm zu Teil, er war auf besten Wege ein Hofdichter zu werden, dessen Namen man heute kaum noch kennen würde. Die 1821 erschienenen Odes und die Ballades vom Jahre 1824 hielten sich noch in den Grenzen der amtlichen Begeisterung für die glückliche Zeit der „Restauration“ der Bourbonen. Die Krönung Karls X. begeisterte auch Victor Hugo zu einem Hymnus, Napoleon war ihm der Antichrist: kurz, wir sehen einen jüngeren Chateaubriand in Versen, wenn auch in sehr wohlklingenden und merkwürdig gebauten, aber keine besondere neue Dichtererscheinung. Freilich solchen Strophenbau wie im Pas d'armes du Roi Jean hatte man bis dahin noch nicht gekannt:

Ça qu'on selle,
Ecuyer,
Mon fidèle
Destrier.

Mon cœur ploie
Sous la joie,
Quand je broie
L'étrier. —



Victor Hugo.

In der letzten, endgiltigen Ausgabe von Victor Hugos Werken steht unter den Balladen auch eine vom Tone der Sammlung völlig abweichende auf die Vendôme-Säule; sie wurde im Jahre 1827 geschrieben und bezeichnet den Wendepunkt in des Dichters politischer und poetischer Entwickelung. In demselben Jahre hat er auch sein Drama Cromwell mit der berühmten Vorrede veröffentlicht, die dem Klassizismus den Krieg erklärte. Von dann ab wurde Hugo ein immer weiter nach links vor-

Digitized by Google

rückender Liberaler und er ist seiner im ersten Mannesalter gebildeten politischen Ansicht bis zu seinem Tode treu geblieben.

Victor Hugo hat auf allen Gebieten der Literatur Hervorragendes geleistet; es gibt keinen vielseitigeren französischen Dichter als ihn, keinen, der schon durch die Zahl seiner dichterischen Schöpfungen so gewaltig wirkt. Seine bleibende Bedeutung liegt aber in der Lyrik, mag auch der siegreiche Kampf, den die Romantik gerade durch Hugos Dramen geführt hat, Hernani, Marion Delorme und Ruy Blas zu Marksteinen in der Entwickelung der französischen Literatur machen.

Im Jahr 1828 erschienen seine mit allen Äußerlichkeiten des Romantismus ausgestatteten Orientales und begründeten Hugos Stellung als des ersten Lyrikers Frankreichs. Nach dem ungeheuren Erfolge, den Lamartines Méditations (1820) gehabt, bedurfte es der stärksten Mittel, um die Aufmerksamkeit der Leser auf eine dichterische Erscheinung zu lenken, die von dem bisher Gewohnten durchaus abwich. Die glänzende Form, die fremdländische Pracht der Bilder, die glühende Phantasie dieser orientalischen Dichtungen riß zur Bewunderung hin: Ähnliches hatte kein Klassiker geboten. Die meisten Stücke der Orientales haben seitdem an Wirksamkeit eingebüßt, der Orient ist uns heute nicht mehr wie damals das einzige gelobte Land der poetischen Stimmung; aber Gedichte wie La douleur du Pacha, La sultane favorite, Le derviche und Mazeppa, namentlich aber das Meisterstück rhythmischer Kunst und Reimgeschicklichkeit: Les djinns sind noch jetzt Zeugen eines außerordentlichen dichterischen Könnens. Hugos Einfluß auf deutsche Dichter, besonders auf Freiligrath, wurde vornehmlich durch die Orientales geübt.

Von lyrischen Gedichtsammlungen erschienen nacheinander: Les feuilles d'automne (1831), Les chants du crépuscule (1835), Les voix intérieures (1837), Rayons et ombres (1840), Contemplations (1856) und Chansons des rues et des bois (1865). Auch in den 1880 erschienenen Quatre vents de l'esprit finden sich noch einige wertvolle lyrische Gedichte.

Die bedeutendsten Stücke seiner Lyrik enthält die Sammlung Contemplations; sie ist Hugos reifste und klarste dichterische Leistung, von einer Innigkeit und Wärme, die er sonst nur selten mit so gleichmäßiger Kraft festzuhalten wußte. Meist seinem eigenen Leben entnommen, sind sie von ergreifender Wahrhaftigkeit und dabei ziemlich frei von dem, was man mit Recht als Victor Hugos Manier bezeichnet: Schwelgen in poetischen Bildern, gesuchte und zugespitzte Antithesen, geistreiches Spiel mit gewagten Vergleichen, falsch angebrachte Belesenheit in verschollenen Kirchenvätern und Chronikschreibern, und dergleichen Äußerlichkeiten. Die Contemplations haben am wenigsten von dem Flitterwerk der Romantiker,

sie sind schlicht in Auffassung und Sprache, dabei von tadelloser Reinheit der Form. Es fällt schwer, unter der Menge schöner Stimmungsgedichte eine Wahl zu treffen; mögen die auf den frühen, jähen Tod seiner geliebten Tochter geschriebenen Klagelieder einen Begriff von Hugos Lyrik geben:

Oh je fus comme fou dans le premier moment,
Hélas! et je pleurai trois jonrs amèrement,
Vous tons à qui Dieu prit votre chère espérance,
Pères, mères, dont l'âme a sonffert ma souffrance,
Tout ce qne j'éprouvais, l'avez-vous éprouvé?
Je voulais me briser le front sur le pavé.
Puis je me révoltais, et, par moments, terrible,
Je fixais mes regards sur cette chose horrible,
Et je n'y croyais pas, et je m'écriais: „Non!
Est-ce que Dien permet de ces malheurs sans nom
Qui font qne dans le cœnr le désespoir se lève?“
Il me semblait que tont n'était qu'un affreux rêve,
Qu'elle ne pouvait pas m'avoir ainsi qnitté,
Que je l'entendais rire en la chambre à côté,
Que c'était impossible enfin qu'elle fût morte,
Et que j'allais la voir entrer par cette porte!

Oh! que de fois j'ai dit: „Silence! elle a parlé!
Tenez! voici le bruit de sa main sur la clé!
Attendez! elle vient! laissez-moi, qne j'écoute!
Car elle est qnelque part dans la maison sans doute!“

Elle avait pris ce pli dans son âge enfantin
De venir dans ma chambre un peu chaqne matin.
Je l'attendais ainsi qu'nn rayon qu'on espère;
Elle entrait et disait: „Bonjour, mon petit père,“
Prenait ma plume, ouvrait mes livres, s'asseyait
Sur mon lit, dérangeait mes papiers, et riait,
Puis soudain s'en allait comme un oisean qui passe.
Alors, je reprenais, la tête un pen moins lasse,
Mon œuvre interrompue, et, tout en écrivant,
Parmi mes manuscrits je rencontrais souvent
Quelque arabesque folle et qu'elle avait tracée,
Et mainte page blanche entre ses mains froissée,
Où, je ne sais comment, venaient mes plus doux vers. —

Gewiß, zwei schöne Gedichte! Und doch, auch hierin verleugnet sich Hugos Hauptzug nicht: er bleibt Redner. Der Schmerz eines lyrischen Dichters über das herbste Leid ist weniger beredt, und dabei ist zu bemerken, daß die obigen Verse nur kleine Bruchstücke sehr langer Gedichte sind. Ihm gab ein Gott, zu sagen, was er leide, aber — er sagt zu viel. Man vergleiche damit des persischen Dichters Hafis wehvolle Klagen über seines Sohnes Tod, oder Paul Heyses Kindertotenlieder in den

„Versen aus Italien“, das Ergreifendste, was irgend eine Literatur an Klagelyrik besitzt. Aber es muß zugegeben werden, daß in Frankreich nie schönere Totenlieder gedichtet wurden als von Victor Hugo.

Hierher gehört auch die Stelle aus einem anderen Gedicht Hugos über den Segen des Kindes:

> — Il est si beau l'enfant! avec son doux sourire,
> Sa douce bonne foi, sa voix qui veut tout dire,
> Ses pleurs vite apaisés,
> Laissant errer sa vue étonnée et ravie,
> Offrant de toutes parts sa jeune âme à la vie
> Et sa bouche aux baisers!
>
> Seigneur! préserve-moi, préservez ceux que j'aime,
> Frères, parents, amis, et mes ennemis même
> Dans le mal triomphants, (wurde auf Napoleon III. bezogen)
> De jamais voir, Seigneur! l'été sans fleurs vermeilles,
> La cage sans oiseaux, la ruche sans abeilles,
> La maison sans enfants!

Eine zweite Seite der Hugo'schen Dichtung ist die der politischen Satire. Unter dem Juli-Königtum hat der Dichter, den Louis-Philipp zum Pair de France ernannte, seine hervorragende Begabung für das politische Lied nicht erprobt; erst der Staatsstreich Louis Bonapartes gab ihm den Stoff zu seiner Prosaschrift Napoléon le Petit und zu den gereimten **Châtiments**. Diese letzten entstanden in der Verbannung auf der Insel Guernsey, wohin Victor Hugo geflüchtet war. Sie erschienen, sehr unvollständig, in Brüssel im Jahre 1853; die erste in Frankreich gedruckte vollständige Ausgabe trägt die Jahreszahl 1871. In den Châtiments hat der männliche Zorn über den Meineid, über die Niedertracht eines gekrönten Verbrechers und seiner Helfer dem Dichter Töne eingegeben, wie sie in keiner neueren Literatur gehört worden waren. Allenfalls ließe sich manches von Freiligrath, einiges von Herwegh und die Ïambes von Barbier (vergl. S. 414) daneben stellen. Victor Hugo verfügt in den Châtiments über alle Mittel zur dichterischen Zermalmung seines Gegners: er ist witzig, zornig, höhnisch, empfindsam, prophetisch, aber immer trifft er ins Herz. Hier war eine einzige Gelegenheit, seine höchste Begabung zur Geltung zu bringen: die Rednerei, und die hat er dann auch betätigt wie kein zweiter Dichter. Daß es an Übertreibungen schlimmster Art, auch an Geschmacklosigkeiten nicht fehlt, versteht sich, wie bei den meisten politischen Gedichten, von selber. Zuweilen streift Hugo hart an jene Grenze, wo die Dichtung aufhört und die Lächerlichkeit anfängt; dennoch ist die Gesamtwirkung des Buches außerordentlich, und vieles davon wird, lange nachdem die einzelnen darin gegeißelten Schändlichkeiten vergessen sind, zu den Meisterwerken der hohen Satire

Digitized by Google

zählen. Zu den gelungensten Stücken der Sammlung gehört das folgende kurze Lied:

Un jour Dieu sur sa table
Jouait avec le diable
Du genre humain haï;
Chacun tenait sa carte:
L'un jouait Bonaparte
Et l'autre Mastaï.

Un pauvre abbé bien mince!
Un méchant petit prince,
Polisson hasardeux!
Quel enjeu pitoyable!
Dieu fit tant que le diable
Les gagna tous les deux.

— Prends! cria Dieu le père,
Tu ne sauras qu'en faire,
Le diable dit: erreur! —
Et, ricanant sous cape,
Il fit de l'un un pape,
De l'autre un empereur.

Zu dichterischer Großartigkeit aber schwingt sich Hugo in der Sammlung L'Expiation der „Züchtigungen" auf; diese Sühne wird nämlich an Napoleon I. genommen für dessen 18. Brumaire: in der Grabesnacht erscheint ihm sein kläglicher Nachahmer, umgeben von allen Scheußlichkeiten des 2. Dezember und inmitten der Schelmengesellschaft, die mit Napoleon III. den Staatsstreich geplant hatte und sich nun an dessen Erfolgen ergötzt.

Auch müssen die berühmten männlichen Verse aus den Châtiments hier stehen, die Hugo angesichts des Abfalles vieler Republikaner an die Napoleonische Herrschaft geschrieben:

— J'accepte l'âpre exil, n'eût-il ni fin ni terme,
Sans chercher à savoir et sans considérer,
Si quelqu'un a plié qu'on aurait cru plus ferme,
Et si plusieurs s'en vont qui devraient demeurer.
Si l'on n'est plus que mille, eh bien, j'en suis! Si même
Ils ne sont plus que cent, je brave encor Sylla,
S'il en demeure dix, je serai le dixième:
Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là.

Erst im Jahre 1877 veröffentlichte Victor Hugo seine gleich nach dem Verbrechen vom Dezember 1851 niedergeschriebene Histoire d'un crime in Prosa. Sie beruht zumeist auf eigener Anschauung und ist gewissermaßen als die Grundlage der Châtiments zu betrachten. Daß der Dichter sich allzusehr in den Vordergrund der Begebenheiten stellt und den Staatsstreich fast so erscheinen läßt, als habe es sich nur um die zwei Gegner Napoleon und Victor Hugo gehandelt, sei ihm wegen der Wahrheitliebe an den wichtigsten Stellen und wegen der packenden Darstellung verziehen. Tragik und unfreiwillige Komik begegnen sich zuweilen in dieser Anklageschrift, wie denn überhaupt bei Victor Hugo die Grenze zwischen Erhabenheit und Lächerlichkeit oft verschwimmt. Von den großen französischen Dichtern ist er derjenige, der am wenigsten sicheren Geschmack besitzt.

Seine späteren Zweckdichtungen: Le Pape (1878) und La pitié suprême (1879) erreichen bei weitem nicht seine erste große Satire. L'âne (1880) vollends ist ein gänzlich mißlungenes Werk.

Dagegen steht in Les quatre vents de l'Esprit (2 Bände, 1881) neben vielem Schwachen eine von Victor Hugos gewaltigsten geschichtlichen Dichtungen La Révolution, in deren erstem Abschnitt: Les statues sich die wunderbare Schilderung der vier Könige: Heinrich IV., Ludwig XIII., XIV. und XV. findet. Diese phantastische Dichtung rührt aus Hugos bester Zeit her, wurde aber, wie so vieles, erst nach jahrzehntelangem Warten veröffentlicht. An Macht der Sprache steht z. B. das Bild Ludwigs XV. noch über den Châtiments:

Venu pour tout corrompre et pour tout éhonter,
Il ne fut pas le roi du sang, mais de l'écume.
— Il fut l'impur miasme, il fut l'extinction
De la dernière haleine et du dernier rayon.
— Adieu le pur, le grand, le saint, le beau, le vrai!
Corruption, débauche, impudeur, arbitraire,
Un sinistre appétit de faire le contraire
De ce que veut l'honneur, un satyre à l'affût,
Boue et néant, voilà ce que cet homme fut. — —
— Organisant la faim, faisant d'affreux profits
Sur les peuples hagards que la misère mine,
S'engraissant de leur diète et mangeant leur famine.
— Laissant rouer Calas, laissant brûler Labarre;
Dur par indifférence et mollesse, barbare
Pour ne pas se donner la peine d'être bon.
Fumier fleurdelysé, Vitellius Bourbon!
— Ayant le mal pour but, la fange pour chemin;
Ténébreux, soupçonné de bains de sang humain;
Foulant aux pieds le droit et la vertu, chimères;
Infâme, soulevant des émeutes de mères;
Froid regard, pied sali, front hautain, cœur fermé;
Comment nommer ce roi, sinon „ le Bien-aimé"?

Natürlich ist das keine Dichtung, sondern Rednerei; aber welche Kunst in dieser Rednerei!

Die 1859 erschienene Légende des siècles — eine zweite Reihe erschien 1877 — enthält den kühnen Versuch, eine Art von Kulturgeschichte in einzelnen dichterischen Bildern zu geben und „die Bewegung zum Licht", wie es in der Vorrede heißt, an einer geschickt gewählten Reihe von bedeutenden Erscheinungen aus der Geschichte der Menschheit nachzuweisen. Einen rein poetischen Genuß gewährt aber weder diese Dichtung noch gar die unter dem Eindruck des vaterländischen Unglücks von 1870 und 1871 entstandene Gedichtsammlung L'année terrible (1872). Diese ist weder des großen Dichters noch des großen Gegenstandes würdig.

Google

Rühmend erwähnt sei dagegen die Sammlung von Gedichten, die Hugo unter dem Titel L'art d'être grand-père für seine beiden Enkel George und Jeanne im Jahre 1877 veröffentlichte. Es gibt kaum ein liebenswürdigeres Werk Hugos als diese Ergüsse eines Dichtergreises, der mit den Kindern selbst zum Kinde wird und tausend tolle Streiche mit ihnen verübt. Nur eine kleine Probe aus diesem persönlichsten Werke Hugos:

— Des petits qui n'ont pas fait de crime encore.
— Je vous demande un peu si le grand-père doit
Etre anarchique au point de leur montrer du doigt,
Comme pouvant dans l'ombre avoir des aventures,
L'auguste armoire où sont les pots de confitures!
Oui, j'ai pour eux parfois — ménagères, pleurez! —
Consommé le viol de ces vases sacrés.
Je suis affreux. Pour eux je grimpe sur les chaises!
Si je vois dans un coin une assiette de fraises
Réservée au dessert de nous autres, je dis:
O chers petits oiseaux goulus du paradis,
C'est à vous! Voyez-vous en bas sous la fenêtre
Ces enfants pauvres, l'un vient à peine de naître,
Ils ont faim. Faites-les monter et partagez. —

Das ist zwar auch keine große, ewige Poesie, aber es zeigt uns den Dichter von einer seiner rührendsten Seiten und mag darum dicht neben den Klängen seiner zürnenden Muse stehen.

Was wird von Victor Hugos zwei Dutzend Bänden lyrischer Dichtungen bleiben? Selbst Franzosen haben die Frage bald nach des Dichters Tode (am 22. Mai 1885) aufgeworfen und nicht sehr hoffnungsvoll beantwortet. Immerhin darf gesagt werden: die Franzosen müßten ihre dichterische Art, die offenbar seit vier Jahrhunderten aufs Rednerische geht, vollständig umwandeln, wenn Hugos lyrische Beredsamkeit bei ihnen keinen dauernden Widerhall finden sollte. Das Wort „Bilde, Künstler, rede nicht!" gilt nicht für die französische Dichtung. Natürlich wird die Nachwelt sichten; sie wird vergessen, ja sie hat schon vergessen Hugos schwülstige Geschichtephrasen in Versen, alles was mehr nach einem wildgewordenen Druiden als nach einem Dichter klingt. Die apokalyptischen Prunkreden ließ man sich ja kaum zu Hugos Lebzeiten ohne Lächeln in Frankreich gefallen; mühsam in Reime gebrachte und am Schreibtisch mit Gelehrsamkeit aller Art vollgestopfte Apokalypsen müssen eben komisch wirken. Keinem neueren Dichter ist so glänzend nachgespottet worden wie Hugo, ein schlimmes Zeichen! Weder Shakespeares Dramen noch Goethes Lyrik lassen sich äffen.

Noch eins wird für viele seiner Dichtungen tötlich werden: ihr Mangel an Gedankentiefe. Man kann viele sogenannte „schöne

Stellen", besonders rednerische Stellen aus Hugoschen Dichtungen anführen; aber wie lautet der neue, der eigene Gedanke oder auch nur die eigenartige Form eines großen fremden Gedankens in Victor Hugos zahllosen lyrischen Gedichten? Sein ungeheurer, fortreißender Hochschwung der Rede kann auf die Dauer nicht über die innere Leere täuschen.

Auch das ermüdet an Victor Hugo: er zeigt gar keine Wandlung und Entwickelung. Meister der Sprache und aller dichterischer Formen von seiner ersten Gedichtsammlung bis zur letzten, aber kein Wachsen, kein Reifen, keine Vertiefung mit fortschreitenden Jahren. Victor Hugo hat nie etwas Jugendliches gehabt, und die Gedichte seines Lebensabends haben nichts von der Abgeklärtheit des Greisenalters. Er war nie jung und ist nie alt geworden.

Doch auch dies darf nicht ungesagt bleiben: nie hat Victor Hugo eine schlüpfrige Strophe geschrieben, nie das weiße Priestergewand, das er beim Dichten anzulegen scheint, durch irdische Flecken besudelt. Mit vollem Recht schrieb der achtzigjährige Greis am Schluß der Einleitung zur Gesamtausgabe seiner Werke: „Bei allem Hader der Parteien, trotz Leidenschaften, Zorn und Haß, wird kein Leser, wenn er selbst achtungswürdig ist, dies Buch aus den Händen legen, ohne den Verfasser zu achten."

Für die Umwälzung der französischen Literatur von noch größerer Bedeutung als Hugos Lyrik waren seine Dramen. Erst die siegreiche Aufführung eines durch und durch romantischen Stückes, des Hernani, hat dem Klassizismus ein Ende gemacht. Auf der Bühne und im Zuschauerraum des Théâtre-Français wurde jener große Literaturkampf ausgefochten, der die gebildeten Franzosen von 1830 kaum weniger erregt hat, als die im selben Jahr ausbrechende Revolution. Victor Hugo von der Bühne fernzuhalten, war das mit den kleinlichsten Mitteln unterstützte Bemühen der Klassiker. Was ihre Furcht vor dem neuen dramatischen Dichter veranlaßte, war die Vorrede zu seinem 1827 erschienenen Cromwell. Das Stück selbst ist eines der schwächsten Hugos, zudem viel zu lang, um die Aufführung zuzulassen. Das hat auch der Dichter selbst gefühlt, indem er es als Buchdrama bezeichnete oder doch auf die Darstellung verzichtete. Es hat heute nur noch wegen seiner Vorrede Wert, worin Hugo mit größter Entschiedenheit für die Freiheit des dramatischen Dichters von dem Zwange aller andern Regeln als denen der Natur und der Schönheit eintrat. Der von den Klassikern aufgestellte Glaubenssatz von der ewigen Mustergiltigkeit des Dramas der Griechen, wie sie es verstanden, d. h. mißverstanden, wird in dieser bedeutsamen Vorrede umgestoßen; die Einheiten des Ortes und der Zeit werden behandelt, wie sie es verdienen: als unerträgliche und überflüssige

Google

Hemmschuhe des heutigen Dramas. Die Berechtigung des komischen Beiwerks in der Tragödie wird geschickt verteidigt. Den Kern des Dramas müßten bilden: „la nature et la vérité!“ Im Einklang hiermit steht die Forderung größerer Wahrheit in der Ort- und Zeitfarbe sowie des Gegensatzes zwischen der Sprache der verschiedenen Stände in demselben Drama. Bis dahin hatte der Held im gleichen Ton gesprochen wie der „Confident“, nämlich in jenem hohlrednerischen Kauderwelsch, das seit dem 17. Jahrhundert für die Amtsprache des ernsten Theaters galt. Victor Hugo hat seinen Zuhörern zuerst gezeigt, daß ein Diener wie ein Diener, ein verkommener Edelmann seinen Gewohnheiten gemäß reden kann, ohne daß die tragische Wirkung eines Stückes darunter leidet, im Gegenteil.

Der Leser weiß, daß alle diese für Frankreich ungeheuren Neuerungen auf allen andern großen europäischen Bühnen damals längst Selbstverständlichkeiten waren. Alles, was in Paris die Gemüter bis aufs äußerste erhitzte, war seit 250 Jahren in England, seit 50 Jahren in Deutschland abgetan. Diese einfache Tatsache gibt all jenen französischen Kämpfen in den Augen nichtfranzösischer Leser den Charakter eines Froschmäusekriegs; sie sind im Grunde noch lächerlicher, als sie wichtig sind. Die Weltliteratur geht das alles eigentlich gar nichts an. Goethe meinte einfach: „Diejenigen Elemente fangen bei den Franzosen erst an zu wirken, die bei uns längst durchgegangen sind.“

Hugos Dramen erschienen in dieser Reihenfolge: Cromwell (1827), Marion Delorme (1829, aufgeführt 1831), Hernani (1830), Le roi s'amuse (1832), Lucrèce Borgia (1833), Marie Tudor (1833), Angélo (1835), Ruy Blas (1838), Les Burgraves (1843). Außerdem hat Hugo seinen Roman Notre-Dame de Paris zu einem vieraktigen Operntext mit Ballet verarbeitet. Im Jahre 1882 endlich erschien ein Buchdrama Torquémada, das aber schon mehr als 30 Jahre zuvor niedergeschrieben worden; es kam nicht zur Aufführung.

Das schwächste von Victor Hugos Dramen sind die Burgraves. In keinem andern hat er einen solchen Aufwand von krampfhafter Verwickelung gemacht, der Geschichte so rücksichtslos ein Schnippchen geschlagen. Friedrich Barbarossa spielt darin eine lächerliche Rolle. Auch von der sonst so stark betonten „Lokalfarbe“ ist keine Spur in diesem Stück, das doch einer Reise am Rhein seine Entstehung verdankt.

Hernani und Ruy Blas, die beiden heute noch verhältnismäßig am häufigsten gespielten Dramen, leiden an Hugos Hauptfehler: dem Mangel einer dramatischen Lösung durch die Anlage des Stückes selbst und durch den Charakter der Personen. Wenn je von den Helden eines Dramas Börnes herbes Urteil über Schillers Luise in „Kabale und

Liebe“ galt, die außer an der vergifteten Limonade an ihrer Dummheit gestorben sei, dann von Hernani und Ruy Blas. Beide Helden könnten ebenso gut am Leben bleiben; Victor Hugo hat z. B. im Hernani seinen Helden durch die merkwürdigsten Eingriffe von außen erretten lassen; daß er schließlich einem krankhaften Ehrbegriff zum Opfer fällt, kann eine tragische Stimmung nicht aufkommen lassen.

Noch schlimmer steht es mit der dramatischen Lösung im Ruy Blas. Das ganze Stück gleicht einem sehr kunstvoll geknüpften Netz, dessen Maschen sich aber sofort alle lösen, sobald an irgend einer Stelle die Scheere zufällig eine einzige zerschneidet. Die Personen geberden sich das ganze Stück hindurch, als hätten sie den 5. Akt vorher gelesen. Das Stück ist überreich an Unwahrscheinlichkeiten der schlimmsten Art, und die Gewöhnung der Zuschauer an die realistischen Dramen der neuesten Zeit hat es allmählich dahin gebracht, daß Ruy Blas nur noch seltene Achtungserfolge auf der Bühne genießt, und auch diese nur dank dem vortrefflichen Zusammenspiel der Gesellschaft des Théâtre-Français. Die Ortsfarbe ist im Ruy Blas besser gewahrt als im Hernani; auch bringt die trotz der Übertreibung äußerst wirksame Figur Don Césars eine Abwechselung in das maschinenmäßig sich abrollende Ränkespiel, dessen Ende jeder schon im ersten Akt ahnen kann. Was aber den beiden Stücken wenigstens als Buchdramen noch auf lange Zeit Teilnahme sichern wird, sind die vielen herrlichen lyrischen Stellen. Auch wenn nirgend mehr Ruy Blas gespielt wird, das schöne Lied daraus wird noch lange gesungen werden:

A quoi bon entendre
Les oiseaux des bois?
L'oiseau le plus tendre
Chante dans ta voix, etc. etc.

Marion Delorme ist der erste dramatische Versuch der Rechtfertigung der Dirne. Was Prévost d'Exiles in seiner Manon Lescaut (vergl. S. 330) in naiver Prosa gewagt hatte, ohne besondere Betonung der Lehre von der Rettung der Dirne durch die Liebe, das hat Hugo mit dem Aufgebot seiner ganzen Beredsamkeit ausgeführt; dennoch ohne uns zu überzeugen. Nichtsdestoweniger ist Marion Delorme das einzige Drama Hugos, in dem der tragische Schluß nicht ausschließlich durch irgend eine Lapperei wie ein Jagdhorn, ein Stück Papier und dergleichen herbeigeführt wird. Didier stirbt unter dem Schwert eines Staatsgesetzes, gegen das er sich vergangen, und wenn auch am Schluß die gespenstige Erscheinung des „homme rouge,“ des Kardinals Richelieu, wie das blutige Verhängnis über die Bühne zieht, so stellt sie doch etwas vor, was nicht zufällig in die Schicksale der dramatischen Gestalten hineingreift.

Le roi s'amuse und Lucrèce Borgia haben insofern mit Marion Delorme einige Verwandschaft, als sie beide die Adelung häßlicher oder verworfener Menschen durch ein reines hohes Gefühl zum Gegenstand nehmen. An dichterischem Gehalt stehen sie, wie auch Marie Tudor und Angélo, weit hinter den andern Dramen Victor Hugos zurück, wenngleich ihr dramatischer Aufbau sicher, die Häufung der Wirkungen noch ausgeklügelter ist als in Marion Delorme.

Von dem, was der Dichter als die treibende Kraft des romantischen Dramas im Gegensatz zum klassischen hingestellt hatte: von der Naturwahrheit, findet sich bei ihm nichts; im Grunde läuft doch alles auf die groben Bühnenwirkungen hinaus, die mit allen Hilfsmitteln der Ausstattung, mit Überraschungsszenen, pomphaften Aufzügen und dergleichen herbeigeführt werden. Victor Hugos Dramen sind ausnahmelos reich an ergreifenden Auftritten und einzelnen „schönen Stellen"; ihre Bedeutung als einheitliche Kunstwerke dagegen ist sehr gering. Sie haben auch, abgesehen von dem Jahrzehnt zwischen 1830 und 1840, nicht Schule gemacht; sie sind als lediglich Hugosche Schöpfungen ohne Nachfolge geblieben und weichen zusehends vor dem realistischen Drama von der Bühne in die Literaturgeschichten zurück. Heute, wo nicht nur der Romantismus, sondern auch sein Hauptvertreter der Geschichte angehört, muß das ruhige Urteil über das romantische Drama lauten: im innersten Kern war es um nichts wahrhafter als das klassische Drama. Die Ähnlichkeit zwischen Corneilles Cid und Victor Hugos Hernani ist viel größer, als man nach dem ungeheuren Lärm über Hernani glauben möchte. Fast erscheinen uns die Menschen im Cid noch eher wie wirkliche Menschen, als die Masken im Hernani, die eigentlich nur aus einem riesigen Mund zum Deklamieren bestehen. Das romantische Drama ist für uns heute ebenso tot wie das klassische.

Victor Hugos **Romane** teilen das Schicksal seiner Dramen: bei ihrem Erscheinen ein Getöse durch ganz Europa, also daß selbst Goethe davon Kenntnis nehmen mußte, — und heute? Wer von dem jüngeren Geschlecht, das geboren worden, als Hugo schon ein Greis, kennt seine Romane?

Seine fünf größeren Werke bewegen sich in absteigender Linie, was den künstlerischen Bau anlangt. Von seinen beiden Jugendarbeiten Han d'Islande (1823) und Bug Jargal (1825) kann man füglich absehen: sie sind die Erzeugnisse einer überhitzten Phantasie, ohne jede dichterische Mäßigung und namentlich ohne allen Geschmack hingeworfen. Daß die Klassiker gegen diese Gräßlichkeiten Einspruch erhoben, war durchaus ihr gutes Recht. Übrigens zeigte sich schon in diesen ersten Versuchen Hugos eigentümlicher Stil, der so leicht possenhaft nachzuahmen ist.

Hugos erfolgreichster Roman ist **Notre-Dame de Paris** (1831), eine farbenreiche und anschauliche Schilderung von Paris im 15. Jahrhundert, im Rahmen einer spannenden, aber ganz tollen Erzählung. „Notre-Dame de Paris besticht durch das Verdienst fleißiger, wohlgenutzter Studien der alten Lokalitäten, Sitten und Ereignisse, aber in den handelnden Figuren ist durchaus keine Spur von Naturlebendigkeit. Es sind lebensunteilhafte Gliedermänner und -Weiber, nach ganz geschickten Proportionen aufgebaut, aber außer dem hölzernen und stählernen Knochengerüste durchaus nur ausgestopfte Puppen, mit welchen der Verfasser aufs unbarmherzigste umgeht, sie in die seltsamsten Posituren renkt und verrenkt, sie foltert und durchpeitscht, geistig und leiblich zerfleischt, — freilich ein Nichtfleisch, ohne Barmherzigkeit zersetzt und in Lappen reißt; doch das alles geschieht mit dem entschiedenen historisch-rhetorischen Talent, dem man eine lebhafte Einbildungskraft nicht absprechen kann, ohne die er solche Abominationen garnicht hervorbringen könnte." Dieses Urteil Goethes (Brief an Zelter vom 28. Juni 1831) wird heute von allen namhaften französischen Kritikern bestätigt. Ähnlich, sogar noch schärfer, hat sich Goethe zu Eckermann geäußert (27. Juni 1831). Das Wertvollste des Romans besteht in den meisterhaften Bildern aus dem mittelalterlichen Leben. Den wahren Mittelpunkt des Romans, die ehrwürdige Kathedrale von Paris, hat Hugo mit einem so reichen Leben erfüllt, daß man von ihr als der eigentlichen Heldin des Buches sprechen muß. Er hat darin eine Kunst der Beseelung des Toten geübt, die den Dichter beweist; die größere Kunst, lebendige Menschen zu schaffen, hat Hugo im Roman so wenig wie im Drama besessen.

Notre-Dame de Paris hat in Frankreich den Anstoß zu einer wahren Überschwemmung mit geschichtlichen Romanen gegeben, und nun erst in Deutschland!

Mehr von politischen und sozialen Bestrebungen erfüllt und bei weitem nicht so künstlerisch in der Sprache ist der 1862 erschienene Roman **Les misérables**. Der Held Jean Valjean ist eine Ungeheuerlichkeit, eine zu gewissen Beweiskunststücken zurechtgemachte Romangestalt ohne Lebenswahrheit. Daß auch dieser Roman wundervolle Einzelheiten enthält, namentlich Seelenzergliederungen voll dichterischer Ahnungskraft, ist unleugbar; das entschädigt aber nicht für den nachlässigen, formlosen Aufbau: so füllt z. B. der Dichter mit der unrichtigen, aber atemlos spannenden Beschreibung der Schlacht von Waterloo einen halben Band! Am besten gelingen ihm die Kindergestalten; Cosette und Gavroche, der letzte das Urbild des Pariser Straßenjungen, gehören zu seinen reizvollsten Schöpfungen.

Besser gebaut, aber weitaus nicht so fesselnd wie die Misérables, sind Les travailleurs de la mer (1866). Die Schilderungen des Meeres und seiner Ungeheuer sind großartig, die Stelle z. B. von der „pieuvre“ (dem riesigen Meerpolypen) ein wahres Meisterwerk in der Schilderung des Furchtbar-Unheimlichen; aber die Erzählung selbst läßt kalt und zeigt eine Abnahme der erfinderischen Fähigkeit.

Noch mehr gilt dies von L'homme qui rit (1869). Zwar versucht Victor Hugo durch eine höchst abenteuerreiche Fabel die Spannung wachzuhalten; indessen die Unwahrscheinlichkeit der Begebenheiten ist zu groß, um einen reinen Genuß zuzulassen. Die meisten Gestalten sind Gespenster oder Ungeheuer. Gewisse Einschiebsel, wie z. B. die Rede im englischen Oberhause, sind bedauerliche Verirrungen.

Auch im Quatre-vingt-treize, einer kraftvoll geschilderten Begebenheit aus dem Kampfe der Vendée und Bretagne gegen die Revolution von 1789, erreicht Hugo nicht mehr die dichterische Höhe seiner beiden ersten Romane; aber seine Lebenswahrheit ist darin vielleicht größer als in Notre-Dame de Paris.

Endlich sei noch des eigentümlichen Jugendwerkes gedacht, das dem Dichter sein Abscheu gegen die Todesstrafe eingegeben hat: Le dernier jour d'un condamné (1829). Die Schilderung der körperlichen und seelischen Qualen eines zum Fallbeil verurteilten Unglücklichen ist von entsetzlicher Lebensechtheit und fordert vom Leser starke Nerven. Victor Hugo ist dem Abscheu gegen die Todesstrafe sein Lebenlang treu geblieben: im Dezember 1851, als während des Staatsstreichs einige Stunden lang Bonapartes Sieg zweifelhaft schien, hat er sich entschieden gegen dessen Tod für den Fall des Triumphes der demokratischen Partei ausgesprochen.

Seine Beteiligung an den politischen Kämpfen seines Vaterlandes kümmert uns in diesem Buche nicht; sie ist auch schon jetzt halb vergessen.

Gegenüber mancher harten Auffassung seiner politischen Stellungnahme seien die Worte am Schlusse seines Briefes „An die Frauen von Guernsey“ (22. Juli 1870) angeführt: „Si vous le voulez, et vous le voudrez, en peu de temps on peut avoir une quantité considérable de charpie. Nous en ferons deux parts égales, et nous enverrons l'une à la France et l'autre à la Prusse.“

Die nach Victor Hugos Tode veröffentlichten kleinen Schnitzel La fin de Satan und die kleinen Dramen im Théâtre en liberté (1886) fügen nichts zu des Dichters Eigenart hinzu. Der von den Erben zusammengeflickte Band Choses vues (1887) hat nur anekdotischen Reiz.

Des Dichters Sarg wurde im Pantheon zu Paris beigesetzt, nach-

dem er unter dem Triumphbogen der Elisäischen Felder auf hohem Katafalk zur Schau gestanden. Sein Leichenbegängnis geschah mit einer Feierlichkeit und einer Teilnahme der Pariser Bevölkerung, wie sie seit dem Leichenzuge Napoleons keinem Franzosen von seinen Landsleuten bereitet worden war.

Viertes Kapitel.

Die Romantiker.

2. — Alfred de Musset (1810—1857).

Dieser echteste und glänzendste französische Lyriker hat seinen Ruhm mit 19 Jahren durch die Sammlung Contes d'Espagne et d'Italie begründet und ihn fast durch jede seiner späteren Dichtungen gesteigert. Daß er in den letzten zehn Jahren seines hastig ausgegebenen Lebens so gut wie nichts, wenigstens nichts von bleibender Bedeutung geschaffen, mag für die Geschichtschreiber Mussets ein Gegenstand schmerzlicher Betrachtungen sein; für die französische Literatur sind die 20 Jahre seiner höchsten künstlerischen Zusammenfassung die Blütezeit ihrer neueren Lyrik. Zehn Jahre später als Victor Hugo, neun später als Lamartine aufgetreten, hat Alfred de Musset sich gleich mit seinem ersten Gedichtbande als einen ebenbürtigen, die Nachwelt sagt schon jetzt: überlegenen Dichter ersten Ranges neben sie gestellt. Er hat noch vieles Bessere und namentlich Tiefere geschrieben als die Contes d'Espagne et d'Italie; aber nichts, was so sehr den Stempel der übersprudelnden jugendlichen Dichterlust trägt. Die meisten der lyrischen Stücke dieser ersten Sammlung (1829) sind von unnachahmlichem und jeder Übersetzung spottendem Schwunge. Eine Wahl unter ihnen zu treffen, hält schwer, sie laden fast alle zur Anführung ein. So stehe das erste Gedicht hier als Probe für den Ton, der in den meisten dieser mehrfach komponierten und unendlich oft übersetzten Lieder erklingt:

L'Andalouse.

Avez-vous vu, dans Barcelone,
Une Andalouse au sein bruni,
Pâle comme un beau soir d'automne?
C'est ma maîtresse, ma lionne!
La marquesa d'Amaëgui.

J'ai fait bien des chansons pour elle,
Je me suis battu bien souvent,
Bien souvent j'ai fait sentinelle,
Pour voir le coin de sa prunelle,
Quand son rideau tremblait au vent.

Elle est à moi, moi seul au monde,
Ses grands sourcils noirs sont à moi,
Son corps souple et sa jambe ronde,
Sa chevelure qui l'inonde,
Plus longue qu'un manteau de roi!

C'est à moi, son beau col qui penche
Quand elle dort dans son boudoir,
Et sa basquina sur sa hanche,
Son bras dans sa mitaine blanche,
Son pied dans son brodequin noir!

Digitized by Google

Vrai Dieu! lorsque son œil pétille,
Sous la frange de ses réseaux,
Rien que pour toucher sa mantille,
De par tous les saints de Castille,
On se ferait rompre les os!

Et qu'elle est folle dans sa joie,
Lorsqu'elle chante le matin,
Lorsqu'en tirant son bas de soie,
Elle fait sur son flanc qui ploie
Craquer son corset de satin!

Quelle est superbe en son désordre,
Quand elle tombe, les seins nus,
Qu'on la voit, béante, se tordre
Dans un baiser de rage, et mordre
En criant des mots inconnus!

Allons, mon page, en embuscades!
Allons! la belle nuit d'été!
Je veux ce soir des sérénades,
A faire damner les alcades
De Tolose au Guadalété!

Als die packendsten Stücke der Sammlung müssen genannt werden Le lever und die Ballade à la lune, eine reizende Nichtigkeit in wohlklingenden Versen, darunter die oft angeführten:

C'était dans la nuit brune,
Sur le clocher jauni,
La lune
Comme un point sur un *i* — —

Der Vergleich mit dem Punkt überm i hat Musset übrigens so gut gefallen, daß er ihn in demselben Gedicht noch zweimal wiederholt.

Aus demselben Bande sind hervorzuheben die größeren erzählenden Dichtungen: Don Paez, Les marrons du feu und Mardoche.

Daß Alfred de Musset in seinen ersten lyrischen Gedichten durch Victor Hugo, und in den Verserzählungen durch Byron beeinflußt worden, ist zweifellos; es wäre aber vollkommen verkehrt, von Plagiaten oder blinder Nachahmung bei Musset zu sprechen, wie das mehrfach geschehen ist. Er selbst hat in schlagender Weise diese unbegründeten Vorwürfe zurückgewiesen und Molières Spruch „Je reprends mon bien où je le trouve" sehr hübsch dahin gewandelt (in Namouna):

„Byron, me direz-vous, m'a servi de modèle."
Vous ne savez donc pas qu'il imitait Pulci? —
Rien n'appartient à rien, tout appartient à tous.

Und an einer andern Stelle sagt er selbstbewußt:

On m'a dit l'an passé que j'imitais Byron;
Vous qui me connaissez, vous savez bien que non.
Je hais comme la mort l'état de plagiaire;
Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre.

Was aber nicht ausschließt, daß viele seiner Verserzählungen, namentlich Mardoche und Namouna, sich fast wie Byrons Beppo lesen. Von all den vielen Dichtern, die sich in Byronischen Formen versucht haben, ist Musset der Einzige, der dem englischen Dichter in der anmutvollen Ungebundenheit, dem bezaubernden Wechsel zwischen tiefem Ernst und heiterer Laune, wie Don Juan und Beppo sie entfalten, gleichkommt

Digitized by Google



Musset.

und ihm nur das Erstlingsrecht der Erfindung überlassen muß; womit es allerdings bei Byron auch nicht weit her ist, wie Musset, auf Pulci anspielend, mit Recht sagt.

Einer Dichterschule hat Musset bewußt nie angehört. So hat er z. B. an der Theaterschlacht des Romantismus um Hugos Hernani keinen Anteil genommen. Er steht zu den französischen Romantikern fast genau so, wi' Heine zu den deutschen: sie sind beide keine Überläufer, denn sie hatten nie diesem Heere den Fahneneid geschworen. Sie

Digitized by Google

eigneten sich vom Romantismus an, was sich dichterisch verwerten ließ, und blieben im übrigen Dichter eigener Gattung.

Die ersten Dichtungen Mussets blenden bei aller Schönheit mehr durch die Form als durch ihren inhaltlichen Wert; selbst in den ernsten Stücken, wie z. B. in Don Paez, merkt man eine gewisse Schablone, die wir aus Byrons „Corsaren“ und „Lara“ genugsam kennen. Die lyrischen Gedichte aber gleichen mehr Liedern zu einer wilden Tamburinmusik als Ausbrüchen eines eigenen leidenschaftlichen Gefühls. Sie weisen schöne Bilder auf, sprechen eine knappe, plastische Sprache und bewegen sich in Rhythmen, die zuvor kaum bekannt waren; aber vergebens suchen wir darin nach einem Gedanken, der unser Innerstes erregt. Neben der wirklichen Ursprünglichkeit findet sich ebenso viel absichtliche Seltsamkeit, entschuldbar durch die Notwendigkeit, Victor Hugos glänzende Formen wo möglich zu überbieten, wenn man damals durchdringen wollte.

In Mussets zweiter Gedichtsammlung: Poésies diverses (1831) finden wir weniger überraschende Einfälle, weniger Klingklang, dafür aber eine so gesättigte Stimmung, daß man immer wieder zu diesen Gedichten zurückkehren kann; sie wiegen schwerer als ganze Bände Victor Hugoscher Beredsamkeit. Aus dieser Sammlung ist das tiefstempfundene das einfach Chanson genannte Stück:

J'ai dit à mon cœur, à mon faible cœur:
N'est-ce point assez d'aimer sa maîtresse?
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse,
C'est perdre en désirs le temps du bonheur?

Il m'a répondu: Ce n'est point assez,
Ce n'est point assez d'aimer sa maîtresse;
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse
Nous rend doux et chers les plaisirs passés?

J'ai dit à mon cœur, à mon faible cœur:
N'est-ce point assez de tant de tristesse?
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse,
C'est à chaque pas trouver la douleur?

Il m'a répondu: Ce n'est point assez,
Ce n'est point assez de tant de tristesse!
Et ne vois-tu pas qne changer sans cesse,
Nous rend doux et chers les chagrins passés?

Solche Lieder rechtfertigen Mussets stolzes Wort:

Je veux, quand on m'a lu qu'on puisse me relire —

und es ist höchstens als geschichtliche Aufrichtigkeit zu nehmen, wenn er in den Einleitungsversen zu seinen Gedichten später einmal sagt:

Mes premiers vers sont d'un enfant,
Les seconds d'un adolescent,
Les derniers à peine d'un homme.

Zwei Jahre später, 1833, erschien von Musset unter dem Gesamttitel Le spectacle dans un fauteuil: ein längeres Gedicht an seinen vertrautesten Herzensfreund Alfred Tattet, zwei dramatische Arbeiten: La coupe et les lèvres (Zwischen Lipp' und Kelchesrand) und A quoi rêvent les jeunes filles, sowie eine längere Erzählung in Versen im Stile des Byronschen Beppo: Namouna. — La coupe et les lèvres, in 5 Akten, gehört zu den Buchdramen, etwa wie Byrons Manfred, an den es stark anklingt. Die Grundauffassung ist ungefähr die gleiche wie in Mussets späterem Roman La confession d'un enfant du siècle: wer einmal sich nur der sinnlichen Liebe hingegeben, findet kein reines Herzensglück mehr auf Erden. In dem Widmungsgedicht heißt es zwar leicht hingeworfen:

L'amour est tout — l'amour, et la vie au soleil.
Aimer est le grand point, qu'importe la maîtresse?
Qu'importe le flacon pourvu qu'on ait l'ivresse —

aber an einer Stelle des Stückes selbst stehen dafür die erschütternden Verse:

— Ah! malheur à celui qui laisse la débauche
Planter le premier clou sous sa mamelle gauche!
Le cœur d'un homme vierge est un vase profond.
Lorsque la première eau qu'on y verse est impure,
La mer y passerait sans laver la souillure;
Car l'abîme est immense, et la tache est au fond.

Die kleine Komödie: A quoi rêvent les jeunes filles ist eine jener dramatischen Kleinigkeiten, deren Musset ohne Rücksicht auf die Möglichkeit der Aufführung mehrere geschrieben; der Reiz dieses Stückes wie der meisten ähnlicher Art liegt in der anmutigen Sprache und im Zauber der Verse. Zu den hervorragenden Arbeiten Mussets gehört dieses zweiaktige Stück nicht, es ist eine seiner zahmsten Dichtungen.

Den Höhepunkt in der Kunst der poetischen Erzählung erreichte er in dem dritten Werke des Spectacle dans un fauteuil, dem kleinen Epos in drei Gesängen (147 Strophen): Namouna, einer orientalischen Erzählung. Von einer eigentlichen Erzählung ist nun freilich so gut wie nichts zu berichten; im Gegenteil: Musset bemüht sich, seine Dichtung so inhaltlos wie möglich zu gestalten: aber was ein großer Dichter aus der blanken Inhaltlosigkeit zu machen vermag, hat Musset in diesem Meisterwerk poetischer Plauderei bewiesen. Was Byron im Don Juan und

Digitized by Google

Beppo geleistet, hier ist es beinah übertroffen: eine Flut schönster Verse, ein Feuerwerk blendenden Witzes, und dazwischen Töne lauterer, tiefer Poesie, wie sie selbst bei Musset sich in solcher Vollendung nicht häufig findet. Freilich, überall bleibt er an einer Äußerlichkeit hängen, läßt sich auf Abschweifungen ein, über die man das bischen Geschichte selber beinah vergißt; ja die Abschweifungen sind ihm offenbar die Hauptsache, denn nachdem er alles ausgeplaudert, was er gerade auf dem Herzen hat: über die Nacktheit des Leibes und der Seele, über die Sinnlichkeit, über Manon Lescaut, über das Glück der Faulheit, vor allem über Don Juan, — beendigte er seine inhaltlich wenig fesselnde Geschichte kurz mit einigen Strophen, um ihr irgend einen Abschluß zu geben. Natürlich entschuldigt er sich, ganz in der Art Byrons, beim Leser wegen der Abschweifungen:

> Je jure devant Dieu que mon unique envie
> Etait de raconter une histoire suivie. — —
> Je reconnais bien là ma tactique admirable.
> Dans tout ce que je fais j'ai la triple vertu
> D'être à la fois trop court, trop long, et décousu.
> Le poëme et le plan, le héros et la fable,
> Tout s'en va de travers, comme sur une table
> Un plat cuit d'un côté, pendant que l'autre est cru.

Die glänzendste Stelle in Namouna ist die lange Abschweifung über Don Juan, den Helden Molières, Mozarts und Byrons. Die 30 Strophen des II. Gesanges, in denen Musset Don Juans Charakter und seine unwiderstehliche Macht über das weibliche Herz schildert, sind von einem so hinreißenden Schwung der Sprache und der Gedanken, daß ihnen nur das Beste aus Byrons gleichartigen Dichtungen an die Seite gestellt werden kann. Hier nur wenige Strophen daraus; es muß eben auf das Lesen des Ganzen dringend verwiesen werden:

> Oui, Don Juan! Le voilà, ce nom que tout répète,
> Ce nom mystérieux que tout l'univers prend,
> Dont chacun vient parler, et que nul ne comprend,
> Si vaste et si puissant qu'il n'est pas de poète
> Qui ne l'ait soulevé dans son cœur et sa tête,
> Et pour l'avoir tenté ne soit resté plus grand. —
>
> Et que voulais-tu donc? — Voilà ce que le monde
> Au bout de trois cents ans demande encor tout bas.
> — Ils savent compter l'heure, et que leur terre est ronde,
> Ils marchent dans leur ciel sur le bout d'un compas,
> Mais ce que tu voulais, ils ne le savent pas.
>
> „Quelle est donc, disent-ils, cette femme inconnue,
> Qui seule eût mis la main au frein de son coursier?
> Qu'il appelait toujours et qui n'est pas venue?

Digitized by Google

Où l'avait-il trouvée? Où l'avait-il perdue?
Et quel nœud si puissant avait su les lier
Que, n'ayant pu venir, il n'ait pu l'oublier?

N'en était-il pas une, ou plus noble, ou plus belle,
Parmi tant de beautés, qui, de loin ou de près,
De son vague idéal eût du moins quelques traits?
Que ne la gardait-il! qu'on nous dise laquelle!"
Toutes lui ressemblaient, — ce n'était jamais elle;
Toutes lui ressemblaient, Don Juan, et tu marchais! —

Tu mourus plein d'espoir dans ta route infinie,
Et te souciant peu de laisser ici-bas
Des larmes et du sang aux traces de tes pas.
Plus vaste que le ciel et plus grand que la vie,
Tu perdis ta beauté, ta gloire et ton génie
Pour un être impossible, et qui n'existait pas. —

Seine zweite große poetische Erzählung schrieb Musset 1833: Rolla, die einen ganz anderen Ton anschlug, als die heiteren Contes d'Espagne et d'Italie und das liebenswürdige Geplauder in Namouna. Trotz oder mit allem Schauer des Gegenstandes ist Rolla eine Dichtung, die einen unvergeßlichen Eindruck zurückläßt. Wie in La coupe et les lèvres ist der Held ein geistvoller Wüstling, dem das Schicksal eine holdselige Mädchengestalt in die Arme wirft, aber zu spät, um das Verhängnis von ihm abzuwenden. Die Sprache erhebt sich in Rolla oft zu einer Großartigkeit, die in der französischen Literatur nirgend ihres Gleichen findet. Sehen wir von der Gestalt des geheimnisvoll auffallenden, lebenssatten Mannes ab, die nach Byrons zahlreichen ähnlichen Gestalten nicht gerade besonders ursprünglich war, so hat doch Musset seinen unerfreulichen Stoff mit einem wahren Zauberglanz dichterischer Stimmung verklärt. Aber wie immer bei Mussets besten Dichtungen muß der Vorbehalt gemacht werden, daß wir es auch bei Rolla nicht mit einem abgeschlossenen Kunstwerk großartigen Aufbaus zu tun haben, sondern mit einem dürftigen Erzählungskern, der von wahrhaft dichterischem und melodischem Rankenwerk aufs reizendste umflochten, jedoch nicht zu rechter Abrundung gediehen ist. Bei aller Schönheit der Sprache in Rolla wie in den andern Verserzählungen Mussets läßt sich ihr überwiegend rednerischer Ton nicht verleugnen. Musset wählte die Form der Kleinepik als den bequemsten Rahmen für seine vom Gegenstande fernab liegenden poetischen Betrachtungen über alles mögliche; hierin gleicht er durchaus Lord Byron. Aber dieser hat so lebensvolle Gestalten zu schaffen gewußt wie Haidee, Aurora Raby und Lady Adeline im Don Juan, während wir in Mussets Dichtungen dieser Art vergebens nach einem Menschen ausschauen, der ein eigenes Leben lebt und nicht bloß der Träger einer fertig überkommenen Maske ist.

Digitized by Google

Kurz nach der Veröffentlichung des Rolla machte Musset die Bekanntschaft von Georges Sand, trat zu ihr in ein leidenschaftliches Verhältnis und trennte sich nach einem sechsmonatigen Zusammenleben von ihr, oder sie von ihm. Ist auch über diese für Mussets ferneres Leben so verhängnisvolle Zeit noch keine volle Klarheit verbreitet, so geht doch aus den Veröffentlichungen der Sand (in Lettres d'un voyageur und Elle et Lui) und namentlich aus Paul de Mussets Gegenschrift Lui et Elle unzweideutig hervor, daß Georges Sand Alfred de Musset nie wahrhaft geliebt und ihn unwürdig hintergangen hat.

Musset hat die Enttäuschung in seiner Liebe zu Georges Sand nie wieder ganz verwunden: auf allen seinen nach dem Jahr 1834 entstandenen Arbeiten ruht der trübe Schatten eines trostlosen Grams über den zerstörten Glückstraum seiner ersten Mannesjahre. Man bedenke, daß Musset im Jahre 1834, nachdem er die Contes d'Espagne et d'Italie, Namouna und Rolla geschrieben und den Roman mit Georges Sand erlebt, erst 24 Jahre alt war!

Am schmerzlichsten tönt die Trauer aus den in den Jahren 1835—1837 gedichteten Nuits (La nuit de Mai, Décembre, Août, Octobre). Sie waren die ersten bedeutenderen Dichtungen nach dem Zusammenbruch seiner Liebe; während seines Verhältnisses mit Georges Sand hatte er so gut wie nichts geschrieben. Die Nuit d'Octobre, das schönste der vier zusammengehörigen Nachtlieder, klingt wie ein leidenschaftliches Schluchzen; Liebe und Groll, milde Wehmut und harter Trotz wechseln darin mit einander; die Stimmung des wunderbaren Gedichtes ist poesieerfüllt in jedem Verse. Man vergleiche des Gegensatzes wegen Byrons berühmtes Abschiedslied an seine Gattin mit folgender Stelle aus Mussets „Oktobernacht":

Honte à toi qui la première
M'as appris la trahison,
Et d'horreur et de colère
M'as fait perdre la raison!
Honte à toi, femme à l'œil sombre,
Dont les funestes amours
Ont enseveli dans l'ombre
Mon printemps et mes beaux jours!
C'est ta voix, c'est ton sourire,
C'est ton regard corrupteur,
Qui m'ont appris à maudire
Jusqu'au semblant du bonheur.
C'est ta jeunesse et tes charmes
Qui m'ont fait désespérer,
Et si je doute des larmes,
C'est que je t'ai vu pleurer. —
Honte à toi! tu fus la mère
De mes premières douleurs,
Et tu fis de ma paupière
Jaillir la source des pleurs!
Elle coule, sois-en sûre,
Et rien ne la tarira;
Elle sort d'une blessure
Qui jamais ne guérira;
Mais dans cette source amère
Du moins je me laverai,
Et j'y laisserai, j'espère,
Ton souvenir abhorré!

Das Gedicht schließt versöhnlicher; die letzten Verse sind von erzwungener Heiterkeit.

Auch in dem herrlichen „Brief an Lamartine" (1836) besingt Musset seine Liebe zu dem Weibe, das sein Leben vergiftet und den Quell seiner Lieder verschüttet hat. Einige Stellen kommen an ergreifender Schönheit den Nuits gleich, so namentlich die unvergleichlichen Verse:

O toi qui sais aimer, réponds, amant d'Elvire (Lamartine),
Comprends-tu que l'on parte et qu'on se dise adieu?
Comprends-tu que ce mot, la main puisse l'écrire,
Et le cœur le signer, et les lèvres le dire,
Les lèvres, qu'un baiser vient d'unir devant Dieu?
Comprends-tu qu'un lien qui, dans l'âme immortelle,
Chaque jour plus profond, se forme à notre insu;
Qui déracine en nous la volonté rebelle,
Et nous attache au cœur son merveilleux tissu; —
Comprends-tu que dix ans ce lien nous enlace,
Qu'il ne fasse dix ans qu'un seul être de deux,
Puis tout à coup se brise, et perdu dans l'espace,
Nous laisse épouvantés d'avoir cru vivre heureux? —

Aus jener qualvollsten Zeit im Leben Mussets sind ferner zu verzeichnen: die Stances à la Malibran und namentlich Lucie, das letzte eines seiner vollendetsten und keuschesten Gedichte. Die Strophe, mit der Lucie beginnt und schließt:

Mes chers amis, quand je mourrai,
Plantez un saule au cimetière,
J'aime son feuillage éploré,
La pâleur m'en est douce et chère,
Et son ombre sera légère
A la terre où je dormirai —

steht jetzt auf Mussets Grabstein unter dem Trauerweidenbaum.

Erwähnenswert ist ferner die auf Beckers Rheinlied („Sie sollen ihn nicht haben") gedichtete Antwort Nous l'avons eu votre Rhin allemand, Il a tenu dans notre verre" usw., an dichterischem Gehalt kaum besser als das über Gebühr gerühmte Beckersche Lied; frech aber witzig.

Sein letztes Gedicht schrieb Musset während seiner tötlichen Krankheit (1857); er war ein Opfer des Absinthgenusses geworden, dem er sich in dem Bedürfnis nach Selbstbetäubung ergeben hatte. Es lautet:

L'heure de ma mort, depuis dix-huit mois,
De tous les côtés sonne à mes oreilles.
Depuis dix-huit mois d'ennuis et de veilles,
Partout je la sens, partout je la vois.
Plus je me débats contre ma misère,
Plus s'éveille en moi l'instinct du malheur;
Et, dès que je veux faire un pas sur la terre,
Je sens tout à coup s'arrêter mon cœur.

Ma force à lutter s'use et se prodigue.
Jusqu' à mon repos, tout est un combat;
Et comme un coursier brisé de fatigue,
Mon courage éteint chancelle et s'abat.

Zwar sagt Musset in Namouna von sich:

Le théâtre à coup sûr n'était pas mon affaire,

doch hat ihn das nicht gehindert, eine größere Anzahl von Dramen in Versen wie in Prosa zu schreiben. Zunächst hat er dabei nicht an die Aufführung gedacht, aber eigentlich bühnenwidrig sind sie kaum; die meisten sind auch wiederholt und zwar zuerst in Petersburg, später in Paris aufgeführt worden. Einige, wie das „Proverbe": Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, Le chandelier (Fortunio), Un caprice und Il ne faut jurer de rien sind noch heute oft gespielte und gern gesehene Stücke des Théâtre Français. Mussets andere dramatische Arbeiten sind (außer La coupe et les lèvres): La nuit vénitienne, Les caprices de Marianne, Fantasio, On ne badine pas avec l'amour (eine sehr ergreifende Dichtung, in Sprache wie Inhalt ein kleines Meisterwerk), Lorenzaccio, Barbérine, André del Sarto, Louison, On ne saurait penser à tout, Carmosine (von holdseliger Lieblichkeit) und Bettine. Besonders anmutig hat Musset das dramatische „Sprichwort" behandelt; seine vier Arbeiten dieser Gattung gehören zum Besten, was er in der Form des Dramas geleistet hat.

Seine bedeutendste Prosadichtung ist die schon erwähnte Confession d'un enfant du siècle, in den Jahren 1834—1836, also gleich nach seinem Zerwürfnis mit Georges Sand, geschrieben. Ist auch nicht alles darin unmittelbar dem eigenen Leben Mussets entnommen, so klingt doch alles so wahr und überzeugend, daß niemand dieses Buch ohne einen mächtigen Eindruck aus der Hand legen wird. Es ist kein Roman im strengen Sinne des Wortes; es liest sich vielmehr wie ein Tagebuch mit großen Lücken. In der ersten größeren Hälfte überwiegen die sogenannten schönen Stellen; psychologisch tiefer ist der zweite Teil, der, wie Rolla, den Beweis führt, daß nur ein reines Herz durch Liebe beglückt werden könne, und jede Hoffnung vergeblich sei, sich durch Liebe aus der sinnlichen Erniedrigung der eigenen Natur zu erheben. Das Buch hinterläßt eine so traurige Stimmung, wie keine andere seiner Dichtungen; mehr als irgendwo sonst bei ihm merkt man, daß jedes Wort aus dem schmerzdurchwühlten eigenen Herzen gekommen.

Außerdem hat Musset einige sehr zierliche, dichterische Novellen, Erzählungen in Prosa geschrieben, darunter die besten: Les deux maîtresses, Frédéric et Bernerette, Le fils du Titien und Margot.

Mussets bleibende Bedeutung ruht aber auf seinen Versdichtungen. Im Drama wie in der Novelle hat er seinesgleichen in der französischen Literatur; an Glanz der poetischen Sprache und zugleich Tiefe der lyrischen Empfindung kommt ihm unter seinen Landsleuten niemand gleich. Victor Hugo hat vielleicht mehr Schwung, mehr Pomp des Vortrags, aber auch mehr hohlen Schwulst, mehr äußerliche Wortmacherei. Den Vers hat Musset mit einer wahren Leidenschaft künstlerisch ausgebildet; seine Alexandriner sind von einer inneren Glut und einer Beweglichkeit zugleich, wie man sie dem eintönigen klassischen Verse der Franzosen nicht zutraut. Seine Prosa, gefeilt und lyrisch bewegt wie sie ist, nimmt sich fast ungelenk aus gegen die Anmut seiner gereimten Dichtungen. Er selbst sagt in dieser Beziehung von sich:

> J'aime surtout les vers, cette langue immortelle.
> C'est peut-être un blasphème et je le dis tout bas;
> Mais je l'aime à la rage. Elle a cela pour elle,
> Qu'elle nous vient de Dieu, qu'elle est limpide et belle,
> Que le monde l'entend et ne la parle pas.

Was Musset auch für ein deutsches Ohr als echten Lyriker ausweist, ist sein lyrischer Tonfall. Gleichviel ob er in Alexandrinern oder sonst einem unlyrischen Versmaß schreibt: die Liedstimmnng durchzittert alles mit ihrem Wohllaut. Er ist der rhythmisch hinreißendste Dichter Frankreichs. Victor Hugo entzückt vielleicht das äußere Ohr noch mehr, Musset füllt die innerste Seele mit musikalischem Zauber. Er hat keine metrischen Seiltänzerkunststücke gemacht wie Hugo in den „Djinns", worin Strophe auf Strophe um einen Versfuß anschwillt oder sinkt. Nein, Musset hat jene metrische Einfachheit, die untrennbar von der echten Lyrik ist. So sehr er auch nach dem Geiste französischer Sprache und Verskunst von der deutschen lyrischen Dichterweise abweicht, jener Herzschlag, der Rhythmus heißt, ist bei ihm dem deutschen wunderbar ähnlich. Man lese laut z. B. Fortunios Lied im Chandelier:

Si vous croyez que je vais dire
Qui j'ose aimer,
Je ne saurais pour nn empire
Vons la nommer.

Nous allons chanter à la ronde,
Si vous voulez,
Que je l'adore, et qu'elle est blonde
Comme les blés.

Je fais ce qne sa fantaisie
Vent m'ordonner,
Et je pnis, s'il lui fant ma vie,
La lui donner.

Dn mal qu'une amour ignorée
Nous fait souffrir,
J'en porte l'âme déchirée
Jnsqn'à mourir.

Mais j'aime trop pour que je die
Qui j'ose aimer,
Et je veux mourir pour ma mie
Sans la nommer.

Digitized by Google

Oder man lese selbst solche Alexandriner wie im Liede „an Ninon“ in der Novelle „Emmeline“:

J'aime, et je sais répondre avec indifférence;
J'aime, et rien ne le dit; j'aime, et seul je le sais;
Et mon secret m'est cher, et chère ma souffrance;
Et j'ai fait le serment d'aimer sans espérance,
Mais non pas son bonheur; — je vous vois, c'est assez.
Non, je n'étais pas né pour ce bonheur suprême,
De mourir dans vos bras et de vivre à vos pieds,
Tout me le prouve, hélas! jusqu'à ma douleur même. . . .
Si je vous le disais pourtant que je vous aime,
Qui sait, brune aux yeux bleus, ce que vous en diriez.

Unwillkürlich fragt man: ist dies denn dieselbe Sprache, in der Malherbe, Boileau, J. B. Rousseau, ja Béranger gedichtet haben? Es sind dieselben Wörter, nicht ein einziges neues, sie stehen alle schon im Wörterbuch von 1694, — und doch, wie fremdsprachlich klingen sie, verglichen mit der Sprache des 17 und 18. Jahrhunderts! Ein greifbarer Beweis dafür, daß die Sprache eine lebendige Schöpfung ist, die in der äußeren Form unwandelbar bleiben und doch ihren geistigen und gemütlichen Gehalt vollständig ändern kann.

Bemerkenswert ist noch, daß die französischen Leser in gewissen Kreisen, namentlich die Akademiker, von Musset nur sehr spät ernsthaft Kenntnis nahmen. Erst im Jahre 1847 begann man auch anderswo auf ihn aufmerksam zu werden als unter den Studenten und Grisetten, die seine reizenden Lieder sangen. Im Jahre 1847 wurde nämlich Mussets Caprice zuerst in Paris gespielt, nachdem eine in Petersburg auftretende französische Schauspielerin es dort unter großem Beifall zur Aufführung gebracht hatte. Erst 1852 wurde er in die Akademie gewählt, nachdem sie ihm in unbegreiflicher Dummheit im Jahre 1848, also fast 20 Jahre nach dem Erscheinen seiner ersten Dichtungen, einen akademischen Aufmunterungspreis zuerkannt hatte, als ob sie es mit einem jungen Anfänger zu tun gehabt. — Goethe scheint von Musset keine Kenntnis erhalten zu haben.

Von Alfred de Mussets Bruder Paul de Musset (1804—1880) besitzen wir eine größere Zahl gut geschriebener Romane und Novellen, von denen besonders eine Sammlung Originaux (Originalmenschen) du, 17me siècle (1848) sehr gelungen sind.

Fünftes Kapitel.

Die Romantiker.

3. — Lamartine. — Delavigne. — Vigny. — Gautier. — Quinet. — Nerval.

Alphonse de Lamartine (1790—1869) gilt noch heute, obwohl sein Ruhm sichtlich erblaßt, für einen der großen Dichter des Jahr-



Lamartine.

hunderts, aber mehr aus Gewohnheit als aus Überzeugung. Er besitzt nichts von dem fortreißenden Schwunge Victor Hugos, noch weniger von der Keckheit und Ursprünglichkeit Mussets. Keine tiefe Leidenschaft, keine sich uns aufdrängende Macht des Gedankens, nicht einmal eine eigenartige Form; und doch hat er zu seiner Zeit in den höheren Klassen Frankreichs und weit über sein Vaterland hinaus einen Leserkreis oder vielmehr eine Schar entzückter Bewunderer gehabt, wie wenige seiner Zeitgenossen. Seine große Beliebtheit erklärt sich durch die Zeit, in der

Digitized by Google

seine ersten Dichtungen erschienen, und durch die dem Geschmack vieler Leser völlig entsprechende Ausdrucksweise. Es darf behauptet werden, daß das Erscheinen eines Buches wie der Méditations in unsern Tagen fast spurlos vorübergehen würde. Den Romantikern ist er mehr zeitlich als sachlich zuzuzählen. Immerhin war auch er ein Dichter, der seine Stimmung dem neuen Jahrhundert mit dessen Erbschaft Rousseaus, Goethes und Chateaubriands verdankte; auch ist seine metrische Form die romantische, allerdings eine abgeblaßte, schüchterne.

Die Méditations (1820) waren Lamartines erste dichterische Leistung, zugleich die erste Sammlung lyrischer Gedichte im 19. Jahrhundert, die einen andern Ton anschlugen, als die seelenlosen Reimereien des 17. und 18. Jahrhunderts. Leider verfiel Lamartine in die entgegengesetzte Übertreibung: seine Méditations, und ebenso alle späteren Gedichte, enthalten zu viel Gefühl, strömen über von tränenreicher Empfindsamkeit und Gottseligkeit. Der Dichter hat nur eine Saite auf seiner Leier: die der sanftwehmütigen Betrachtung über Gott, Natur und Menschenherz. Er verfügt nur über Molltöne; auf die Dauer wird das Lesen seiner Gedichte durch ihre eintönige edle Mittelmäßigkeit geradezu lästig. Viel trägt dazu die regelrechte stelzbeinige Langweiligkeit der Form bei: Lamartines Gedichte schaffen sich ihre Form nicht selbst aus dem dichterischen Gehalt heraus, sondern nur zu häufig sind es die Form, der Reim, die den Gedanken und das Bild erzeugen. Man merkt gar bald, daß der Dichter nicht dem zwingenden Drange des Innern folgend seine eintönigen Klagen anstimmt, sondern daß er sich in dem Wohlklang schöner aber inhaltarmer Verse gefällt. Lamartines Lyrik hat etwas sanft Einlullendes, sie wirkt wie eine Fahrt auf glatter Wasserbahn in einem leise sich wiegenden Boote, um dessen Planken harmlose kleine Wellen regelmäßig plätschern. Zuweilen weckt uns aus dem traumlosen Schlummer irgend ein hochtönendes Wort, ein gewagtes Bild; wenn wir aber halberwacht nach dessen tieferem Sinne forschen, so ergibt sich ein herzlich unbedeutender Gedanke, oft eine Widersinnigkeit. Die meisten Stücke der Méditations leiden zudem an einer außer allem Verhältnis zur Bedeutung des Inhalts stehenden Länge. Wo aber Lamartine einem wirklich tiefen Gefühl seines Herzens Ausdruck gibt, wird er zuweilen — zwar nicht großartig, aber rührend durch die Lieblichkeit der Sprache und die Zartheit der Empfindung. Die Liebe spielt in seinen Gedichten eine sehr gemächliche Rolle; ein unschädlicher Platonismus mit vielen Tränen, steter Aufopferung und ohne heftige Wallungen sorgt dafür, daß sie ohne Bedenken in die Hände junger Damen und empfindsamer Jünglinge gelegt werden können. Es fehlt seinen Dichtungen an Rückgrat. Seine Méditations sowohl wie die später ver-

Digitized by Google

öffentlichten Nouvelles méditations (1823) und Harmonies poétiques et religieuses (1830) sind wesentlich Mädchenpoesie. Eine Lesergemeinde von Männern hat er nicht mehr.

Geradezu komisch nehmen sich die häufigen selbstbewußten Vergleiche aus, die Lamartine zwischen sich und Lord Byron anstellt, denn diesem steht er von allen bedeutenderen Dichtern Frankreichs vielleicht am fernsten. Die Gesichtsfalten weltschmerzlicher Entsagung hat Lamartine dem großen englischen Dichter nachzuahmen versucht; von der erschütternden Gewalt in Byrons Sprache hat er nichts aufzuweisen.

Die beste lyrische Dichtung Lamartines, auch die heute noch gelesenste, ist Le Lac, dem Andenken an eine verlorene angebliche Jugendliebe Elvira gewidmet. Einige Strophen des wie immer bei ihm endlosen Gedichts genügen, um seine dichterische Stimmung zu zeigen:

> Un soir, t'en souvient-il? nous voguions en silence;
> On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,
> Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
> Tes flots harmonieux.
>
> Tout à coup des accents, inconnus à la terre,
> Du rivage charmé frappèrent les échos:
> Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère
> Laissa tomber ces mots:
>
> „O temps, suspends ton vol! et vous, heures propices!
> Suspendez votre cours!
> Laissez-nous savourer les rapides délices
> Des plus beaux de nos jours!
>
> Assez de malheureux ici-bas vous implorent,
> Coulez, coulez pour eux;
> Prenez avec leurs jours les soins qui les dévorent;
> Oubliez les heureux.
>
> Mais je demande en vain quelques moments encore,
> Le temps m'échappe et fuit;
> Je dis à cette nuit: sois plus lente; et l'aurore
> Va dissiper la nuit.
>
> Aimons donc, aimons donc! de l'heure fugitive,
> Hâtons-nous, jouissons!
> L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive;
> Il coule et nous passons!“

Die bedeutendste dichterische Schöpfung Lamartines ist Jocelyn (1835), eine tragische Erzählung in neun „Epoques“, in Alexandrinern. Die Form ist die eines Tagebuches, wodurch die Wirkung vielfach abgeschwächt wird. Der Inhalt ist in Kürze dieser. Jocelyn, ein Bauernsohn, tritt seiner Schwester zu Liebe, um ihr eine Mitgift zu verschaffen, mit 16 Jahren von seinen eigenen Erbansprüchen zurück und bereitet sich

für den Dienst der Kirche vor. Die Revolution zwingt ihn, aus der Priesterschule in die Berge zu flüchten; dort trifft er in der einsamen „Adlergrotte“ ein junges Mädchen, Laurence, in Männerkleidern, liebt in ihr zuerst einen Freund; nachdem ein Zufall ihm das Geschlecht seines Asylgefährten verraten, liebt er das schöne Weib, entsagt ihr aber, als ein sterbender Bischof ihn beschwört, sich dem Seelenheil der von der Welt abgeschlossenen Bergbewohner zu weihen und Priester zu werden. Laurence wartet vergeblich auf den Geliebten; nachdem ihr endlich Kunde geworden von seiner frommen Treulosigkeit, verschwindet sie aus der Gegend, ohne daß Jocelyn erfährt, wohin. Nach langen Jahren sieht er sie als Sterbende wieder; sie hat sich nach einem wilden Leben wieder in die Berge zurückgeflüchtet, wo sie zuerst den Traum wahrer Liebe geträumt, und dort stirbt sie in seinen Armen. Er gräbt ihr hoch oben im Gebirge ein einsames Grab. — Der Reiz dieser, leider viel zu langen, Dichtung liegt weniger in der etwas süßlichen Erzählungsweise und den Charakteren der beiden Hauptpersonen, als in dem sprachlichen Zauber, der darüber ausgebreitet ist. Auch raffte sich in Jocelyn Lamartine zuerst, und zuletzt, zu einer gewissen Anschaulichkeit der Schilderung auf.

In seiner zweiten erzählenden Dichtung La chute d'un ange (1838) verließ Lamartine den Boden der Wirklichkeit wieder und begab sich in das serafisch-empfindsame Gebiet, das allerdings der salbungsvollen Phrase weniger Hindernisse entgegensetzt, als so irdische Verhältnisse, wie sie Jocelyn enthält. Der Engel Cedar verliebt sich in das schöne Menschenkind Daidha und vergißt in seiner Verliebtheit, zur festgesetzten Stunde wieder im Himmel zu sein. Deswegen auf die Erde verwiesen und hier der üblen Behandlung der Nachkommen Kains preisgegeben, erleidet er Qualen, gegen die Dantes Gesichte aus der Hölle ein angenehmer Zeitvertreib sind. Das Gedicht spielt zur Zeit vor der Sündflut: die dichterische Darstellung ist entsprechend vorsündflutlich. Offenbar hat Lamartine sich durch Byrons Heaven and Earth zu diesem ungeheuerlichen Phantasiestück verführen lassen; sein Abfall gegen Byrons großartige Dichtung ist kläglich.

Aus den ferneren Dichtungen Lamartines sind noch hervorzuheben: eine herbe Ode auf Napoleons Tod in den Nouvelles méditations, gegen Manzonis berühmtes Gedicht Il cinque Maggio eine sehr winzige Leistung; Dernier chant du pélerinage de Childe Harold (1825), eine gefühlvolle Verwässerung und Verfrömmelung des echten Childe Harold; ferner eine legitimistisch-gesinnungstüchtige Ode auf Karls X. Krönung: Chant du Sacre, die dem Verfasser das Kreuz der Ehrenlegion eintrug, was ihn bekanntlich nicht hinderte, im Jahre 1848 an der Spitze der kurzlebigen Regierung der zweiten Republik zu stehen.

Digitized by Google

Aus den im allgemeinen schwächlichen Confidences sei erwähnt die einstmals sehr gefeierte Prosaerzählung Graziella. Sie enthält die Schilderung der angeblichen Liebe eines jungen italienischen Mädchens aus dem Volke für Lamartine, mit einem Wortschwall und Aufwand von gemachter Empfindsamkeit, die das heutige Geschlecht unausstehlich findet.

Unter den zahlreichen Prosaschriften Lamartines, deren viele nichts als Büchermacherei zur Abtragung seiner Schulden waren, verdient hervorgehoben zu werden seine Histoire des Girondins (1847), eine mehr schwungvolle als quellenmäßige Darstellung der Revolutionsgeschichte von 1789—1794. Die Beliebtheit dieses geschichtlichen Werkes hat wesentlich dazu beigetragen, ihn beim Ausbruch der 48er Revolution an die Spitze der Regierung zu bringen.

Mit großer Vorsicht zu benutzen sind seine beiden anderen geschichtlichen Schriften: Trois mois au pouvoir und Histoire de la Révolution de 1848: er hat sie hauptsächlich geschrieben, um sich selbst zu beweihräuchern oder gegen Angriffe von rechts und links zu verteidigen.

Eine poetisch verklärte Darstellung seiner Reisen im Orient lieferte er in den Souvenirs pendant un voyage en Orient (1835).

Casimir Delavigne (1793—1843) wird zwar gewöhnlich gleichfalls unter die Romantiker gezählt, aber Inhalt und dichterische Form seiner Werke, der lyrischen wie der dramatischen, weisen ihn in die Reihe jener verkappten Klassiker, die klug der herrschenden Zeitströmung folgend ihre dichterische Unfähigkeit hinter den äußerlichen Formen des Romantismus geschickt zu verbergen wußten. Unter Ludwig XIV. wäre er einer der ersten unter den begünstigten Hofversemachern gewesen, unter Ludwig XV. vielleicht Voltaireaner; unter der Restauration wie nach der Juli-Revolution war er der Gelegenheitsphrasenschmied des geistigen Mittelstandes. Eine Sammlung frostiger Gedichte, in denen er nach der Räumung des französischen Gebietes durch die fremden Armeen das Unglück des feindlichen Einmarsches besang, unter dem Titel Messéniennes (1816 bis 1818), enthält eine Fülle gutgereimter Rednerei, aber keine wahre Poesie. In einer zweiten Sammlung von Messéniennes behandelte er Begebenheiten aus dem griechischen Unabhängigkeitskampf und ähnliche Stoffe, über die sich in geschwollenem Tone eine gereimte Abgedroschenheit sagen ließ. Die matte Zeit nach den Napoleonischen Kriegen war solcher schwächlichen Dichterei günstig: es gehörte nur ein gewisses Wörterbuch freiheitlich klingender Gemeinplätze dazu, um damals

schnell beliebt, aber auch, nach 1830, schnell vergessen zu werden. Man lese zum Vergleich die „Griechenlieder“ unseres Wilhelm Müller: Delavigne fällt dagegen trostlos ab. Die wachsende Bedeutung der eigentlichen Romantiker, Victor Hugos Dramen, Oden und Balladen, Mussets Lieder, haben Delavigne bald die wohlverdiente Stelle an den staubigsten Stellen der Bibliotheken angewiesen.

Eine Besonderheit Delavignes war die Anfertigung von Volkshymnen; für die Juli-Revolution, aber vorsichtig erst nach dem Siege der Liberalen, dichtete er eine Parisienne, die eine Zeitlang viel gesungen wurde, heute vollkommen vergessen ist. Um von Delavignes Dichterei eine Vorstellung zu geben, stehen hier einige Verse jener Hymne, mit der er allen Ernstes die Marseillaise beseitigt zu haben glaubte:

Peuple français, peuple de braves,
La Liberté rouvre ses bras;
On nous disait: soyez esclaves!
Nous avons dit: soyons soldats!
Soudain Paris dans sa mémoire
A retrouvé son cri de gloire:

En avant, marchons
Contre leurs canons!
A travers le fer, le feu des bataillons,
Courons
A la victoire! etc. etc.

Bedenkt man, daß dieser Sturmmarsch nach der Juliwoche in behaglicher Sicherheit geschrieben wurde, so gewinnt der Schlußvers ein besonders spaßiges Aussehen. Seine für die Polen gedichtete Varsovienne ist um kein Haar besser.

Äußerlich erfolgreich, indessen ohne nachhaltige Wirkung waren Delavignes Dramen: Les Vêpres Siciliennes (1819); Le Paria (1821), mit einigen schwungvollen Chorstellen, aber im übrigen voll hohler Rednerei; Marino Faliero (1829), eine Nachahmung des bekannten Byronschen Dramas; Louis XI., sein erträglichstes Stück, und Les enfants d'Edouard. Von seinen drei Komödien verdient L'école des vieillards (1823) einige Beachtung wegen der anmutigen Charakterzeichnung.

Alfred de Vigny (1797—1863) hat drei Werke hinterlassen, die ihm für lange Zeit einen Ehrenplatz unter den Romantikern anweisen werden: einen Band Balladen unter dem Titel Poëmes antiques et modernes (1852), eine Reihe von Novellen aus dem Heeresleben: Servitude et grandeur militaires (1833) und einen geschichtlichen Roman Cinq-Mars (1826). Seine anderen Arbeiten, darunter Stello, ou les diables bleus (1832) und ein Drama Chatterton (1835) sind heute vergessen, nur zum Teil mit Recht.

Alfred de Vigny war der wenigst fruchtbare unter den Romantikern; er hielt zu streng auf eine künstlerisch vollendete Form und wartete zu gewissenhaft auf die großen Stunden dichterischer Eingebung, um viel zu schreiben. Dadurch sind aber die meisten seiner lyrischen

Balladen in den Poëmes antiques et modernes noch heute von unwiderstehlichem Zauber der Sprache und auch inhaltlich von einer keuschen Schönheit, die für die vornehme, nur scheinbare Kälte entschädigt. Zu den besten Stücken der Sammlung gehören Moïse, La femme adultère, Dolorida, La neige, Le cor und die längere Dichtung Eloa. Aus dieser folge eine Probe, die vortrefflich Vignys Gedankentiefe und Formenschönheit vertritt. Der gefallene Engel Luzifer spricht:

„Je suis celui qu'on aime et qu'on ne connaît pas.
Sur l'homme j'ai fondé mon empire de flamme,
Dans les désirs du cœur, dans les rêves de l'âme,
Dans les liens des corps, attraits mystérieux,
Dans les trésors dn sang, dans les regards des yeux.
C'est moi qni fais parler l'épouse dans ses songes;
La jeune fille heureuse apprend d'heureux mensonges;
Je leur donne des nuits qui consolent de jours,
Je suis le Roi secret des secrètes amours.
J'unis les cœurs, je romps les chaînes rigourenses,
Comme le papillon sur ses ailes poudrenses
Porte aux gazons émus des peuplades de fleurs,
Et leur fait des amours sans périls et sans pleurs.
J'ai pris au Créateur sa faible créature;
Nons avons, malgré lui, partagé la Nature:
Je le laisse, orgueilleux des bruits du jour vermeil,
Cacher des astres d'or sous l'éclat d'un Soleil;
Moi, j'ai l'ombre muette, et je donne à la terre
La volupté des soirs et les biens du mystère."

Eine gewisse Schwüle liegt über allen Dichtungen Vignys ausgebreitet, trotz der klaren Form. Er ist von allen Romantikern derjenige, der am wenigsten von den Übertreibungen der Schule aufweist. Bei allem tiefen Gefühl wahrt er die Reinheit der Form und unterdrückt die aufdringliche Sucht, zu verblüffen, die z. B. bei Hugo, aber auch bei Musset manchmal, störend wirkt. Am meisten Ähnlichkeit ließe sich zwischen ihm und Alfred Tennyson herausfinden; auch mit unserm Uhland hat er manches gemein. Den echten Balladenton hat kein anderer Dichter in Frankreich so glücklich wie Vigny getroffen. Le cor, ou la mort de Roland ist das beste Beispiel für seine Meisterschaft in der Klangstimmung. Das schöne Gedicht wurde durch die erste französische Ausgabe der Chanson de Roland veranlaßt:

Et l'Empereur (Charlemagne) poursuit; mais son front soucieux
Est plus sombre et plus noir que l'orage des cieux.
Il craint la trahison, et tandis qu'il y songe,
Le cor éclate et meurt, renaît et se prolonge.
— „Malheur! c'est mon neveu! malheur! car si Roland
Apelle à son secours, ce doit être en mourant.
Arrière, chevaliers, repassons la montagne!
Tremble encor sous nos pieds, sol trompeur de l'Espagne!" —

Sur le plns haut des monts s'arrêtent les chevaux!
L'écume les blanchit; sous leurs pieds, Roncevaux
Des feux mourants dn jour à peine se colore.
A l'horizon lointain fuit l'étendard du More.

— „Turpin, n'as-tu rien vu dans le fond du torrent?“
— „J'y vois deux chevaliers: l'un mort, l'autre expirant.
Tous deux sont écrasés sous une roche noire;
Le plus fort, dans sa main, élève un cor d'ivoire,
Son âme en s'exhalant nous appela deux fois.“
Dieu! que le son du cor est triste au fond des bois! —

Am bekanntesten ist sein Gedicht Moïse, das den Tod des Propheten besingt. Auch daraus eine der für Vignys Stil bezeichnendsten Stellen:

Et, debout devant, Dieu, Moïse ayant pris place,
Dans le nuage obscur lui parlait face à face. —
Il disait au Seigneur: „Ne finirai-je pas?
Où voulez-vous encor que je porte mes pas?
Je vivrai donc toujours puissant et solitaire?
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre! —
Que vous ai-je donc fait pour être votre élu?
J'ai conduit votre peuple où vous avez voulu.
Voilà que son pied touche à la terre promise;
De vous à lui qu'un autre accepte l'entremise,
Au coursier d'Israël qu'il attache le frein,
Je lui lègue mon livre et la verge d'airain. —
Hélas! je suis, Seigneur, puissant et solitaire,
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre. —
Ma main laisse l'effroi sur la main qu'elle touche,
L'orage est dans ma voix, l'éclair est sur ma bouche;
Aussi, loin de m'aimer voilà qu'ils tremblent tous.
Et quand j'ouvre le bras, on tombe à mes genoux.
O Seigneur! j'ai vécu puissant et solitaire,
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre!“
Or, le peuple attendait, et, craignant son courroux,
Priait sans regarder le mont du Dieu jaloux;
Car s'il levait les yeux, les flancs noirs du nuage
Roulaient et redoublaient les foudres de l'orage,
Et le feu des éclairs, aveuglant les regards,
Enchaînait tous les fronts courbés de toutes parts.
Bientôt le haut du mont reparut sans Moïse;
Il fut pleuré. — Marchant vers la terre promise,
Josué s'avançait pensif et pâlissant,
Car il était déjà l'élu du Tout-Puissant.

Außer den Übersetzungen des Othello und des Kaufmanns von Venedig von Shakespeare hat Vigny mehre eigene Dramen geschrieben, darunter den Chatterton (1835), worin er das unglückliche Geschick des so begabten englischen Dichters und Wunderkindes ergreifend genug zur Darstellung bringt. Chatterton war für Vigny ein Lieblingsstoff, er

Digitized by Google

hatte ihn schon als Erzählung in seinem Stello behandelt, fühlte er sich doch sein Lebenlang ebenfalls verkannt und zurückgesetzt. Er war von den Romantikern der wenigst gelesene; seine vornehme Natur und auf die Äußerlichkeiten der Schule verzichtende Dichtungsweise ließen ihn nie zu der Beliebtheit gelangen wie viele seiner unbedeutenderen Zeitgenossen. Nur Chatterton hatte sich eines glänzenden, aber kurzen Erfolges zu erfreuen; von der Spielliste der französischen Theater ist es heute so gut wie verschwunden, während die mit derberen Mitteln arbeitenden Stücke Victor Hugos noch zuweilen aufgeführt werden.

Alfred de Vignys Roman Cinq-Mars, durch Walter Scotts Geschichtsromane angeregt, ist einschneidend für die französische Literatur geworden: er war der erste geschichtliche Roman von einiger Bedeutung und hat für die unabsehbare Reihe der Dumas'schen Verarbeitungen der Geschichte als Vorbild gedient. Er hat alle Schwächen seiner Gattung, ist aber in einem farbenreichen Stil und mit großer Veranschaulichungskraft geschrieben. — Was von Vignys Werken am meisten Anspruch hat, dem Schicksal der Vergessenheit zu entgehen, dem fast alle Werke der Romantiker zusehends verfallen, das ist sein Roman oder vielmehr seine Novellensammlung: Servitude et grandeur militaires (1833). Lebensechter und doch zugleich dichterischer hat kein zweiter Schriftsteller, auch in Deutschland nicht, die strenge Poesie des Heeres gestaltet. Es ist eines der lesenswertesten Prosawerke der ganzen französischen Literatur. Man lese z. B. die wundervolle Schilderung der Szene zwischen Napoleon I. und dem gezwungen herbeigeführten Papst im Schlosse zu Fontainebleau. Gleichviel ob die Begegnung so oder ähnlich oder anders verlaufen, denn Zeugen hat sie außer jenen beiden Herren der Erde nicht gehabt, — für den Leser wird sie durch Vignys dichterische Sehergabe wirklicher als die Wirklichkeit.

Théophile **Gautier** (1811—1872) war der Herold und Geschichtschreiber der romantischen Schule. In allen Schlachten der Romantiker gegen die Klassiker hatte er die auffallendste Rolle gespielt: in malerischer Gewandung, mit Sammetrock, Brokatweste, Barett, langem Haupt- und Barthaar nach dem Vorbilde Albrecht Dürers oder andrer seiner Lieblingsmaler aus der Zeit der Renaissance, beherrschte er den Zuschauerraum bei der ersten Aufführung des Hernani im Jahre 1830 und gab der jungen Heldenschaar von Künstlern und Studenten, die Victor Hugo Treue geschworen, die Merkzeichen zu ihren jeden Widerspruch der Klassiker niederschmetternden Beifallsalven. Einer der entschlossensten Kämpfer des „heiligen Bataillons" der Romantiker, hat er später in einem anziehenden Plauderbuche die Geschichte jenes literarischen Krieges beschrieben: L'histoire du romantisme.

Théophile Gautiers „Erste Gedichte“ (1830), darunter die größeren Stücke Albertus und La comédie de la mort, weisen außer einer etwas überspannten Phantasie noch keine besonderen Abweichungen von den romantischen Mustern auf. Erst lange nachher in den Emaux et Camées (1852) offenbart sich in ganzer Herrlichkeit seine Art, die in der Verachtung des Inhalts zu Gunsten des metrischen Rahmens besteht. Ein poetischer Gedanke ist nach Théophile Gautier das Letzte, was ein Dichter braucht; die Kunstform ist alles; und da man doch über irgend etwas schreiben muß, um auch nur das kleinste Gedicht fertig zu bringen, so empfiehlt es sich, aus dem Tagesleben eine beliebige Spielerei, eine Modelaune, einen Pariser Scherz herauszugreifen und daraus ein gereimtes Feuilleton zu machen. Aber wie gereimt? — das ist die wichtigste Frage, und ihre praktische Beantwortung zeigt Gautiers Eigenart. Möglichst unbekannte, am besten ausländische Wörter, Eigennamen, Wortspiele; außerdem rimes riches, also Reime mit mindestens zwei, am besten aber mit vier oder fünf Silben, die komisch überraschend ins Ohr fallen; dazu die Erschöpfung der ganzen Farbenpalette und der Skala der Wohlgerüche; auch üble Düfte, wenn nur seltsam, werden nicht verschmäht. Gautier hatte ursprünglich Maler werden wollen: daher schreiben sich die meisten seiner schriftstellerischen Tugenden und Untugenden. Das Endergebnis war für ihn: Gedankenlosigkeit, Unklarheit der Bilder, spielende Wortmacherei, aber so gut wie gar keine Poesie. Seine späteren Nachfolger waren die „Parnassier“ (vgl. S. 429). Die Parnassier dichteten nicht für das Herz, sondern für die Ohren; an den Verstand oder wenigstens an die kindlichste Denkform sich zu wenden, schien ihnen der Gipfel der Unpoesie. Von Gautier rührt der köstliche Rat an die Dichtergenossen: „Auf jeder Seite müssen zehn Wörter stehen, die der Philister nicht versteht.“ Er hat übrigens noch keineswegs das Tollste in dieser Gattung geleistet; erst mit Banville, seinem talentvollsten aber einseitigsten Nachahmer, hat die Schule der romantischen Parnassier ihren höchsten Trumpf ausgespielt.

Als Probe der Lyrik Gautiers folge seine Ode „An die Kunst“, eine seiner besseren Dichtungen, die zugleich sein poetisches Glaubensbekenntnis enthält

L'art.

Oui, l'œuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle,
Vers marbre, onyx, émail.

Point de contraintes fausses!
Mais que pour marcher droit
Tu chausses,
Muse, un cothurne étroit.

Fi du rythme commode,
Comme un soulier trop grand
Du mode
Que tout pied quitte et prend.

Statuaire, repousse
L'argile que pétrit
Le pouce,
Quand flotte ailleurs l'esprit;

Lutte avec le carrare,
Avec le paros dur
Et rare,
Gardiens du contour pur;

Emprunte à Syracuse
Son bronze où fermement
S'accuse
Le trait fier et charmant.

D'une main délicate
Poursuis dans un filon
D'agate
Le profil d'Apollon. — —

— — Tout passe, l'art robuste
Seul a l'éteruité.
Le buste
Survit à la cité. — —

— — Les dieux eux-mêmes meurent,
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains.

Sculpte, lime et cisèle;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant!

Wenn man sich durch die geschwollenen Kunstredensarten nicht berauschen läßt, so bleibt im Grunde nichts, als was 300 Jahre zuvor die Ronsardisten auch gelehrt und geübt hatten.

Außer seinen kunstvollen aber gefühlsleeren Versen hat Théophile Gautier einen ziemlich langweilig-schlüpfrigen Roman: Mademoiselle de Maupin (1835) geschrieben. Er ist reich an manchen feinen Beobachtungen aus dem sinnlichen Liebesleben, aber von einer bis zur Eintönigkeit getriebenen, unleidlichen Wiederholung der Liebesszenen und körperlichen Beschreibungen, obendrein in einer geschraubten Sprache abgefaßt, der man fortwährend das verstimmende Bestreben anmerkt, um jeden Preis aufzufallen. Sein Erbe Banville hat das Geheimnis dieser Schule ausgeplaudert in den Versen:

Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre — enfer ou ciel qu'importe? —
Au fond de l'inconnu pour trouver du n o u v e a u.

Leidlich unterhaltend, dabei grenzenlos phantastisch ist Gautiers Roman de la momie (1858). Überhaupt muß man ihm und seinen Nachahmern zugestehen, daß sie außer ihrer metrischen und sprachlichen Gesuchtheit über eine sehr beträchtliche Einbildungskraft verfügen. Gautiers Contes et nouvelles sind überwiegend wunderlich, im Stil und Geist E. T. A. Hoffmanns gehalten, der in Frankreich merkwürdiger Weise zu den gelesensten deutschen Schriftstellern gehört, und dessen Einfluß auf die erzählende Dichtung der Romantiker auch seinen Anteil an der literarischen Bewegung der Jahre 1830 bis 1840 gehabt hat.

Das in hohem Grade witzige und anschauliche Buch Gautiers Voyage en Espagne sei als eines jener Werke genannt, worin sich die ganze Anmut der französischen Prosa im besten Lichte zeigt. Nach Goethes Italienischer Reise und Heines Reisebildern gibt es schwerlich ein besseres Reisebuch.

Digitized by Google

Endlich verdient Gautiers Roman Le capitaine Fracasse (1863), seine letzte größere Prosadichtung, besondere Hervorhebung. Wenn irgend etwas von jenem Freischärler des Romantismus bleiben wird, dann am ehesten jener Roman, der eine Schilderung des Lebens einer umherziehenden Theatergesellschaft zur Zeit Ludwigs XIII. bietet. Hier läßt Gautier seiner Neigung zur farbenstrotzenden Malerei wie in keinem anderen Werke die Zügel schießen. Leider ist die Fabel nichtig, fast kindisch, und die Gestalten sind Schemen wie bei allen vollblütigen Romantikern. Die erste Hälfte aber des ersten Bandes gehört zu den glänzendsten Prunkstücken bunter Schilderei und läßt bedauern, daß diese Kunst so kurzatmig gewesen.

Edgar Quinet (1803—1877) hat mit seiner Übersetzung von Herders „Ideen zur Philosophie der Geschichte“ seine Laufbahn begonnen. Sein bedeutendstes Werk: Ahasvérus, ou le Juif errant (1834) ist eine geniale aber gänzlich formlose dramatische Dichtung, bei der ihm Goethes Faust als Muster vorgeschwebt haben mag. Neben Stellen von hervorragender Schönheit findet sich ein unergründlicher Wust geheimtuerischen Schwulstes, der zuweilen an die letzten Schöpfungen Victor Hugos erinnert. Quinet ist die Beschäftigung mit deutscher Literatur, besonders mit unseren Romantikern, schlecht bekommen; sie hat ihm die französische Klarheit der Auffassung und des Stils getrübt, ohne ihm in der Innigkeit des Gefühls einen Ersatz zu geben.

Von seinen späteren Werken seien erwähnt: Voyage en Grèce, Voyage en Espagne, zwei Bände über die französische Revolution, und L'esprit nouveau.

Auch **Gérard de Nerval,** eigentlich Gérard Labrunie (geboren 1808, gestorben 1855 durch unaufgeklärten Mord oder Selbstmord), hat sich viel mit deutscher Literatur beschäftigt. Seine Übersetzungen beider Teile des Faust (1828 und 1840), mehrer Gedichte Bürgers, Goethes, Schillers, Körners, Uhlands und einiger Bände Heinescher Prosa und Poesie sichern ihm in Deutschland ein freundliches Andenken. Goethe hat ihn als Übersetzer sehr gerühmt, doch mit einiger Übertreibung der persönlichen Dankbarkeit. Nervals Büchlein La Bohême galante, das zuweilen noch genannt wird, ist nur bemerkenswert wegen der darin vorkommenden Proben französischer Volksdichtung und der darüber gemachten Bemerkungen. Nerval war einer der wenigen Franzosen und der einzige unter den Romantikern, die Sinn und Verständnis für jene sonst unter die Füße getretene feine dichterische Blüte der Volksseele zeigten.

Digitized by Google

Sechstes Kapitel.

Der Parteikampf in Prosa und Dichtung bis zur Revolution von 1848.

Maistre. — Courier. — Béranger. — Barbier. — Barthélemy.

Die Wellenringe der Revolution und des Kaiserreichs wurden nach den verschiedensten Richtungen durch die Rückkehr der Bourbonen auf den Thron erneuert. Ja man muß sagen, seinen bleibenden literarischen Wert hat der Parteikampf in Frankreich erst seit der Wiederherstellung des Königtums erlangt.

Vornan in den Reihen des alten Regiments steht sein wortmächtigster Kämpfer **Josef de Maistre** (1754—1821). Er hat fast immer im Ausland gelebt, vornehmlich in der Schweiz und in Rußland: daher erklärt sich zum Teil die starre Einseitigkeit seines rückschrittlichen und strengpäpstlichen Standpunktes.

In seinem Leben von heldenhafter Tugend, in seinen Schriften mehr wie ein Mensch des 12. oder 13. Jahrhunderts, war er in der Wirbelzeit, die er durchlebte, eine der einsamsten Erscheinungen. Es geht wie ein eisiger Hauch von ihm aus. Er erinnert an die Zeiten der Albigenserkriege oder gleicht einem Kardinal-Großinquisitor, aber einem ohne persönliche Grausamkeit, der sich eingesetzt fühlt als Schwertträger seines Gottes gegen alles, was dessen Willen, wie er ihn versteht, zuwiderhandelt. In seinem Leben ist keine Entwickelung: er geht von einem einzigen Gedanken aus und modelt nach ihm alle Erscheinungen der irdischen Welt. Die Revolution und ihr Gefolge, also auch Napoleon, sind ihm Satans Werk, von Gott in seiner Weisheit zugelassen. Liest man Josef de Maistre anhaltend, so hat man ein Gefühl, als presse sich ein eiserner Reifen ums Haupt. Er ist in Stil und Inhalt der unfranzösischste unter den neueren Schriftstellern und doch einer der großen Prosameister Frankreichs.

Von seinen Werken sind die wichtigsten: Considérations sur la Révolution française, — Du Pape — und Soirées de St. Pétersbourg. Das Buch über die große Revolution ist eines der tiefsten geschichtsphilosophischen Werke des 19. Jahrhunderts, gleichviel auf welchem politischen Standpunkt der Leser stehen mag. — Die Schrift Du Pape ist eine sehr geschickte Verteidigung der Unfehlbarkeit des Papstes als eines Schutzes der Völker gegen die Vergewaltigung durch ihre Fürsten. — In den Soirées de St. Pétersbourg wird die angeblich immer zunehmende Verworfenheit des Menschengeschlechts in den düstersten Farben geschildert. Strenge allein könne dagegen helfen. In diesem Zusammenhang schildert Maistre das düstere Werkzeug Gottes und des Staates:

den Henker, dessen Unentbehrlichkeit er beweist. Daß er die Inquisition, die von ihr angewandte Folter und den nach ihrem Urteil vollzogenen Feuertod verteidigt, kann nach seiner ganzen Weltanschauung nicht wundernehmen. Die fast lebenslange Verbannung mit ihren täglichen Qualen scheint Maistre krankhaft verdüstert zu haben.

In **Paul-Louis Courier** (1774—1825) fand der Liberalismus mit seinem Widerstand gegen die wiedereingesetzten Bourbonen seinen begabtesten und witzigsten Prosaiker. An peinlicher Feile der Sprache übertrifft ihn selbst in der französischen Literatur mit ihrer reichen stilistischen Durchbildung kaum einer. Wer mustergiltiges und dabei sehr kerniges Französisch genießen will, sei nachdrücklich auf Couriers Schriften verwiesen. Seinen Pamphlets merkt man die ungeheure Arbeit nirgend an, die ihn die Form gekostet: er hat sie sich schwer gemacht, damit sie dem Leser leicht sei. Gegen den Herrscherwahnsinn Napoleons wie gegen die nichts lernende und alles vergessende Beschränktheit der Bourbonen aufs tiefste erbittert, schrieb er, der schriftstellerische Vorkämpfer des freidenkenden Bürgertums, seine glänzenden offenen Briefe, Bittschriften und Pamphlets. Er schämte sich durchaus nicht des Namens „Pamphletschreiber": man lese nur sein von echt attischem Witz getränktes Pamphlet des pamphlets vom Jahre 1824 über seine ungerechte Verurteilung infolge einer politischen Flugschrift. Manchmal erinnert er an die Satire Ménippée, zuweilen auch an den Engländer „Junius". Selbst aus Rabelais hat er manche Anregungen geschöpft, wie er denn überhaupt sich bestrebte, dem in der klassischen Zeit etwas gelenksteif gewordenen Französisch durch die Wiederauffrischung der sprachlichen Überlieferung der Renaissance einen größeren Schwung zu geben. Goethe stellte ihn sehr hoch: „Er hat von Byron die große Gegenwart aller Dinge, die ihm als Argumente dienen, von Beaumarchais die große advokatische Gewandtheit, von Diderot das Dialektische; und zudem ist er so geistreich, daß man es nicht in höherem Grade sein kann." Courier selbst hat Pascals Lettres provinciales als seine Muster bezeichnet.

Wenige Schriftsteller zeigen trotz diesen Vergleichen mit Anderen eine so ausgeprägte Eigenart wie Paul-Louis Courier: man erkennt ihn an den ersten besten zehn Zeilen wieder, die einem zufällig vor Augen kommen. Ein Feind des abgenutzten Bildes und der sprachlichen Schablone, wird er doch nie gesucht; er ist ursprünglich, ohne auffallen zu wollen. Nicht von so großen Gesichtspunkten ausgehend wie seiner Zeit der Verfasser der „Junius-Briefe" in England, ist er diesem in dem Kleinkriege des Tages durch den vernichtenden Spott überlegen. In seinem unablässigen Kampf gegen die Bourbonen gleicht er Béranger: was dieser in vier oder fünf Strophen ins Volk hinaussingt, wirft Courier

in einem Heftchen von einem Bogen Prosa unter die Leser. Der Erfolg Bérangers war natürlich größer: die Poesie ist eine mächtigere Waffe als die Prosa.

Im Jahr 1816 veröffentlichte er seine erste Flugschrift: Pétition aux deux Chambres, mit dem berühmt gewordenen schlichten Anfang: „Messieurs, je suis Tourangeau", worin er die haarsträubenden Greueltaten des bourbonischen „weißen Schreckens" in den Provinzen schmucklos und wahrheitsgetreu den Kammern schilderte. Von jenem Tage ab war er der bestgehaßte und am meisten verfolgte Schriftsteller unter der Restauration.

Als ihm bei der Wahl eines Mitgliedes der Académie des Inscriptions (1820) ein ganz verdienstloser Edelmann vorgezogen wurde, schrieb Courier, einer der gründlichsten Kenner des Altertums und eigentlich das geborene Mitglied jener Akademie, seine offene Lettre à Messieurs de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres, in der er mit schneidendem Hohn und unwiderstehlichem Witz den Knechtsinn der Akademiker brandmarkte.

Von seinen zahlreichen andern Flugschriften seien noch genannt: Simple discours de Paul Louis, vigneron de la Chavonnière, aux membres du conseil de la commune de Véretz, gerichtet gegen den Ankauf des Schlosses Chambord für den Herzog von Bordeaux mittels einer allgemeinen Bettelsammlung. Er wurde infolge dieser meisterhaften Satire zu Gefängnis und Geldstrafe verurteilt. — Ferner: Lettre à M. Renouard, sur une tache d'encre faite à un manuscrit à Florence, und die Pétition à la Chambre des députés pour les villageois qu'on empêche de danser. Selten hat ein Schriftsteller es so gut wie Paul-Louis Courier verstanden, über Dinge und Menschen von flüchtigem Tageswert so anziehend zu schreiben, daß ihnen eine gewisse Unsterblichkeit durch seine Werke sicher ist.

Der 1825 erfolgte Tod Couriers durch einen Meuchelmord blieb lange unaufgeklärt und gab natürlich Anlaß zu Verdächtigungen seiner höfischen und jesuitischen Gegner. Es hat sich aber später herausgestellt, daß Courier der Privatrache eines Forstbeamten zum Opfer gefallen war; der Mörder wurde von den Geschworenen freigesprochen.

Von unvergleichlich größerer Wirkung auf die Gemüter als Couriers Flugschriften waren die von Millionen Lippen gesungenen Lieder eines Dichters, der zuerst in Frankreich seit dem unheimlichen Schweigen von Jahrhunderten wieder den echten Volkston anschlug und damit im Herzen seines Volkes einen so mächtigen Widerhall weckte, wie sich dessen kein zweiter Dichter seines Landes rühmen konnte. Die so lange vergrabene

Digitized by Google

Liederquelle, vom Zauberstabe eines sangeskundigen Dichters aus der versteinerten Literatur Frankreichs hervorgerufen, strömte plötzlich in überraschender Fülle ans Licht. Béranger erhob die Chanson, des französischen Volkes altbewährte Waffe gegen Unbill aller Art, auf eine Höhe der Gesinnung, die sie nie zuvor erreicht hatte. Er hat, nach einer Pause von einem Vierteljahrtausend, zum ersten Male wieder seit Villons Tagen dem Volke dichterisch die Zunge gelöst.

Sein Vorgänger Désaugiers hatte sich begnügt mit der Besingung derselben heitern Lebensgenüsse, die auch die sogenannten Lyriker des 17. und 18. Jahrhunderts besungen hatten. Béranger schuf die neue politische Chanson, das Lied des Tages voll Schwung und Witz.

Pierre-Jean de Béranger wurde in Paris 1780 als der Sohn eines heruntergekommenen Edelmannes im Hause seines armen Großvaters, eines ehrsamen Schneiders, geboren. In seinem Liede: Le tailleur et la fée (1822) heißt es darüber:

> Dans ce Paris plein d'or et de misère,
> En l'an du Christ mil sept cent quatre-vingt,
> Chez un tailleur, mon pauvre et vieux grand-père —

Auf seine altadlige Abstammung hat er sich nie etwas zu Gute getan, und als ihm dennoch später die Hofpresse das de vor seinem Namen streitig machen wollte, antwortete er ihr mit dem Liede Le Vilain, worin er für sich die Rechte eines schlichten Bürgerlichen kräftig in Anspruch nahm:

> Hé quoi! j'apprends que l'on critique
> Le *de* qui précède mon nom.
> Etes-vous de noblesse antique?
> Moi, noble! oh! vraiment, messieurs, non.
> Non d'aucune chevalerie
> Je n'ai le brevet sur velin.
> Je ne sais qu'aimer ma patrie . . .
> Je suis vilain et très vilain . . .
> Je suis vilain,
> Vilain, vilain.

Des jungen Béranger nahm sich eine Tante in Péronne an; sie schickte ihn in die dortige Schule, später zu einem Drucker in die Lehre und sorgte so lange für ihn, bis er im Jahre 1798 zu seinem Vater nach Paris zurückkehren konnte. Hier begann er früh seine dichterische Tätigkeit, die sich aber anfangs auf ganz anderm Gebiete versuchte als im Liede. Bis zum Jahr 1813, als er den Roi d'Yvetot dichtete, hatte er sich in all den Formen der Poesie bewegt, die damals üblich waren, hatte Idyllen, Hymnen und dergleichen geschrieben, ohne seinen eigentlichen Beruf klar zu fühlen. Im Jahre 1803 faßte er sich ein Herz und übersandte Lucian Bonaparte, der für einen Dichter galt, einige seiner Poesien, unter denen aber noch keines der „Lieder". Der Bruder Napoleons war entzückt von der Begabung des jungen Sängers und



Béranger.

trat ihm, da er von dessen bedrängter Lage gehört, seinen kleinen Ehrensold als Mitglied der Akademie ab; so hat Béranger neun Jahre lang fast allein von der Akademie seinen Unterhalt bezogen, der anzugehören er sich später stets geweigert hat. Ein kleines Amt als einer der Schreiber der Universität nahm er schon im Jahr 1809 an, um ungestört durch Nahrungsorgen seiner Muse zu leben. In dieser Stellung die er bis 1821 bekleidete, hat er seine ersten Lieder gedichtet, die ihm sofort die allgemeine Liebe des Volkes und selbst die Anerkennung der

Digitized by Google

literarischen Welt erwarben. Er wurde Mitglied der unter Désaugiers' Vorsitz blühenden Dichtergenossenschaft Le Caveau, jener an wahren Talenten der amtlichen Akademie überlegenen, heiteren freien Akademie.

Das Lied Le Roi d'Yvetot bezeichnet so ziemlich das höchste Maß dessen, was an politischer Spottdichtung unter Napoleon I. erlaubt war: damals galt es schon für ein sehr kühnes Wagstück, dem militärischen Gewalthaber das Bild eines friedfertigen, kleinbürgerlichen Fabelkönigs entgegenzuhalten —:

Le Roi d'Yvetot.

Il était un roi d'Yvetot,
Peu connu dans l'histoire,
Se levant tard, se couchant tôt,
Dormant fort bien sans gloire,
Et couronné par Jeanneton
D'un simple bonnet de coton,
Dit-on.
Oh! Oh! Oh! Oh! Ah! Ah! Ah! Ah!
Quel bon petit roi c'était là!
La, la. — —

Il n'agrandit point ses Etats,
Fut un voisin commode,
Et, modèle des potentats,
Prit le plaisir pour code.
Ce n'est que lorsqu'il expira
Que le peuple, qui l'enterra,
Pleura.
Oh! Oh! etc.

Das politische Lied trat bei Béranger erst nach dem Sturze Napoleons, unter der Restauration, in den Vordergrund; bis dahin hatte er sich wesentlich auf das heitere Geselligkeitslied beschränkt. Zu sangbaren, allbekannten Weisen gedichtet, waren diese echtfranzösischen Chansons gleich nach ihrem Erscheinen in Aller Munde: Frankreich hatte endlich seine Lyrik wiedergefunden. Allerdings noch nicht die höchste Lyrik, der es fähig ist. Schon deshalb nicht, weil die höchste Lyrik, wenigstens nach deutscher Auffassung, im Grunde keusch sein muß, keusch natürlich nicht im Sinne der Vorsteherin einer Mädchenschule. Bérangers Geselligkeitslied hat, darüber kann kein Zweifel sein, seine großen Bedenken. Man braucht sich weder die Ohren noch die Augen zuzuhalten, wenn Béranger die Reize seiner leichtgeschürzten, ein wenig bespitzten, sehr verliebten Lisette schildert; auch nicht wenn er noch weiter geht. Indessen es gibt geheiligte Grenzen der Dichtung, die selbst ein französischer Chansonsänger nicht straflos überschreitet, und Béranger hat sie mehr als einmal überschritten. Man lacht über den Spießbürger, der sich der übergefälligen Hausfreundschaft des „Herrn Senators" rühmt; man lacht noch über das Lied zur Hochzeit der beiden Liebenden, die seit zwanzig Jahren so gut, und vielleicht besser, als verheiratet sind. Aber man lacht nicht mehr über die Unterweisung der Enkel durch die Großmutter im lockern Lebenswandel: nicht mehr über die immer und immer wiederkehrende witzelnde Gutheißung des Ehebruchs, der Ausschweifung der Mädchen halb noch im Kindesalter, und was solcher nur widerwärtiger,

ganz und gar nicht lächerlicher Gegenstände mehr sind. Man lacht um so weniger, wenn man weiß, daß Béranger damit die französischen Mittelstände in einem unverdient schlechten Licht erscheinen läßt, denn jene Mittelstände stehen an schlichter Sittlichkeit der Lebensführung denen anderer Länder schwerlich nach. Solche Lieder, und ihre Zahl ist ungebührlich groß, können Einem auf die Länge den ganzen Béranger verleiden. In seinen gesammelten Werken steht das alles bunt durcheinander: das empfindsame Abschiedslied der Maria Stuart, die Totenklage auf Napoleon, das Lied des gefangenen Franzosen an die Schwalben, — und die zahlreichen Lieder voll geschlechtlicher Witzelei. Mit der Entschuldigung in der Vorrede zu der Ausgabe von 1833: „Dies ist kein Buch, das den Anspruch erhebt, zur Erziehung junger Mädchen zu dienen", kommt Béranger nicht durch; auch reife Männer können dergleichen nicht gut vertragen.

Goethe hatte eine starke Vorliebe für Béranger, er vergleicht ihn mit Horaz und gar mit Hafis, fügt aber hinzu: „Weil (?) er aus niederem Stande heraufgekommen, so ist ihm das Lüderliche und Gemeine nicht allzu verhaßt, und er behandelt es noch mit einer gewissen Neigung."

Die Gerechtigkeit gebietet zu sagen, man möge bei der Beurteilung gewisser Chansons nie vergessen, daß sie für Franzosen, also ein südlicheres Volk als wir Deutschen, geschrieben sind, und daß es von jeher zu den mehr oder weniger berechtigten Eigentümlichkeiten des französischen Liedes gehört hat, sich vor bedenklichen Anspielungen nicht zimperlich zu scheuen.

Seine Schlag auf Schlag folgenden kecken Lieder gegen die Bourbonenherrschaft, gegen die Zensur, die Priestermacht, die Preßmaßregelungen und all die zahllosen Scherereien, mit denen sich Ludwig XVIII. und Karl X. so unbeliebt wie möglich zu machen wußten, zogen Béranger eine Anklage nach der andern zu. Wegen der Strophe des Liedes L'Enrhumé:

Mais la Charte encor nous défend;
Du roi c'est l'immortel enfant.
Il l'aime, on le présume.
. . . .
. . . .
Amis, c'est là,
Oui, c'est cela,
C'est cela qui m'enrhume

wurde Anklage gegen ihn erhoben, weil — die beiden Punktzeilen eine Majestätsbeleidigung enthielten! Die härteste Strafe, die ihn traf, war eine Verurteilung zu 9 Monaten Gefängnis und 10000 Franken Geld-

buße. Aber aus seiner Zelle im Gefängnis richtete er einige seiner stärksten Angriffe gegen die Mißwirtschaft der Bourbonen, während ihm die Haft versüßt wurde durch die Teilnahme zahlreicher unbekannter Freunde, die ihn mit Leckerbissen aller Art versorgten.

Seine kleine Stelle hatte er schon 1821 verloren: auch sonst hatte er jedes Opfer für seine dichterische Unabhängigkeit gebracht. Um so ehrenvoller für ihn, daß er nach der Julirevolution sich mannhaft weigerte, von seinen einflußreichen Freunden, deren Manche Minister geworden, sich für die ausgestandenen Unbilden durch ein gut besoldetes Amt entschädigen zu lassen. Jede Belohnung seiner Dienste für die liberale Partei wies er zurück; am entschiedensten in dem Liede: „Ames amis devenus ministres", worin es u. a. heißt:

Non, mes amis, non, je ne veux rien être!
Semez ailleurs places, titres et croix.
Non, pour les cours Dieu ne m'a pas fait naître:
Oiseau craintif je fuis la glu des rois.
Que me faut-il? maîtresse à fine taille.
Petit repas et joyeux entretien,
De mon berceau près de bénir la paille,
En me créant Dieu m'a dit: Ne sois rien. —

Béranger hatte seinen wahren Beruf nach langen vergeblichen Versuchen gefunden und ist ihm dann unwandelbar treu geblieben. Man lese in dieser Beziehung sein schönes Gedicht La vocation, deren erste Strophe lautet:

Jeté sur cette boule
Laid, chétif et souffrant:
Etouffé dans la foule,
Faute d'être assez grand;
Une plainte touchante
De ma bouche sortit.
Le bon Dien me dit: Chante,
Chante, pauvre petit!

Zu deu besten seiner Lieder gehören: Roger Bontemps, — Les gueux, dieses mit dem echt Villonschen Kehrreim:

Les gueux, les gueux
Sont les gens heureux;
Ils s'aiment entre eux.
Vivent les gueux!

Ferner das Abschiedslied der Maria Stuart; — La Sainte Alliance des Peuples (1818) mit dem schönen Anfang:

J'ai vu la Paix descendre sur la terre,
Semant de l'or, des fleurs et des épis.
L'air était calme, et du dien de la guerre
Elle étonffait les foudres assoupis.
„Ah! disait-elle, éganx par la vaillance,
Français, Anglais, Belge, Russe ou Germain,
Peuples, formez une sainte alliance,
Et donnez-vous la main." — —

Sodann: Les révérends pères (1819), gegen die Jesuiten gerichtet, — La mort du roi Christophe, — Le cinq mai 1821 (auf Napoleons Tod), — Nabuchodonosor (eine furchtbare Verhöhnung Ludwigs XVIII.), — Le marquis de Carabas (eine Satire auf die zurückgekehrten übermütigen Emigranten), — La cocarde blanche (gegen das Gastmahl der Royalisten zur Feier des Jahrestages des Einzugs der feindlichen Heere in Paris), — La Sainte Alliance Barbaresque (nämlich der drei Raubstaaten Algier, Tunis und Marocco), — Le dieu des bonnes gens mit der schönen Anfangsstrophe — die Anfänge sind bei Béranger oft das Beste —:

Il est un Dieu; devant lui je m'incline,
Pauvre et content, sans lui demander rien.
De l'univers observant la machine,
J'y vois du mal, et n'aime que le bien.
Mais le plaisir à ma philosophie
Révèle assez des cieux intelligents.
Le verre en main, gaîment je me confie
Au Dieu des bonnes gens.

Sehr rührend ist auch das Lied auf die „Heimkehr des Verbannten nach Frankreich", mit den ergreifenden Schlußversen:

France adorée!
Douce contrée!
Puissent tes fils te revoir ainsi tous!
Enfin j'arrive,
Et sur la rive
Je rends au ciel, je rends grâce à genoux.
Je t'embrasse, ô terre chérie!
Dieu! qu'un exilé doit souffrir!
Moi, désormais je puis mourir.
Salut à ma patrie!

Es seien ferner genannt: Le tailleur et la fée (auf des Dichters früheste Jugend), — Les hirondelles (ungemein beliebt geworden, namentlich ein Lieblingslied der in Algier kämpfenden Soldaten), — Les souvenirs du peuple. — Das letzte ist eine jener Verherrlichungen Napoleons, an denen Bérangers Liedersammlungen überaus reich sind. Wie er durch seine geflügelten Pfeile dem Bourbonenkönigtum tötliche Wunden beigebracht hat, so ist auf Béranger auch ein großer Teil der Schuld an der Wiederaufrichtung des Napoleonidenthrones zu wälzen. Er und die schönfärbenden Geschichtsschreiber, besonders Thiers, haben im Volke die Legende vom kleinen Korporal wach gehalten, die der Wahl Louis-Napoleons zum Präsidenten der Republik und dann gemäß dem natürlichen Laufe der Dinge dem zweiten Kaiserreich die Wege geebnet hat. Der Dichter hat die herbe Frucht seines Napoleongötzendienstes noch gekostet, denn er starb erst im Jahre 1857. Es muß indessen bemerkt werden, daß er von Napoleon III. keinerlei Gnadenbeweise angenommen hat.

Digitized by Google

Béranger hat nie etwas Höheres sein wollen als ein Liedersänger fürs Volk. Ursprünglich kein anderes Ziel vor Augen als das, heitere Dinge in heiteren Tönen zu besingen, hat er durch die ungeahnte Verbreitung seiner Chansons bald erkannt, daß „das Lied eine nützliche Waffe sei," wie er in einem Gedicht an seinen Freund Désaugiers sagt. Seit alle Welt hinter dem unschuldigen „König von Yvetot" wunderwelche tiefe Politik gesucht, hat Béranger mehr und mehr das harmlose Lied mit dem gereimten Pamphlet vertauscht. Für seine politischen Ziele mag das ein Vorteil gewesen sein; für die bleibende Bedeutung Bérangers als eines Liederdichters verlieren gerade seine politischen Angriffslieder mehr und mehr an Wert. Zu den Dichtern ersten Ranges wird überhaupt kein Einsichtiger Béranger zählen; aber auf seinem eigensten Gebiet, dem des vergänglichen, leichtfertigen, oder auch zur Abwechselung bequem-gefühlvollen Liedes, ist er Frankreichs, ja vielleicht überhaupt der neueren Zeit größter Dichter. Keiner hat so gut wie er den Ton getroffen, den der geistige Mittelstand in seinen poetischen Augenblicken gerade gern hat. Aber der Geschmack des Volkes ändert sich auch in solchen Dingen, und so ist schon heute ein starkes Sinken der Beliebtheit Bérangers zu bemerken. Ein neuester französischer Kritiker geht so weit, zu behaupten, man lese Béranger nicht mehr, noch singe man ihn.

Nur einmal hat der Volksänger den Versuch gemacht, sich über die Schranken der gewöhnlichen Chanson zu erheben: in dem ergreifenden Gedicht Jeanne la Rousse; er ist ihm so gut gelungen, daß man die Vereinzelung dieser Art höherer Dichtung bei ihm nur bedauern kann. Immerhin hat er zwei Menschenalter hindurch seinem Volke Freude bereitet und ihm in trüben Zeitläuften den Glauben an eine hellere Zukunft durch seine frischen mutigen Lieder gestärkt. Die Namen solcher geistigen Wohltäter pflegt ein Volk meist noch lange, nachdem ihre Werke vergessen, mit Liebe zu nennen.

In den letzten Jahren seines Lebens hat Béranger nichts mehr gedichtet: das zweite Kaiserreich hatte ihm die Schaffensfreude benommen. Aber mit berechtigtem Stolz durfte Frankreichs größter Chansonnier in dem Abschiedsgedicht an seine Muse von sich rühmen:

Bénis ton sort, par toi la poésie
A d'un grand peuple ému les derniers rangs,
Le chant qui vole à l'oreille saisie
Souffla tes vers même aux plus ignorants;
Vos orateurs parlent à qui sait lire,
Toi, conspirant tout haut contre les rois,
Tu marias, pour ameuter les voix,
Des airs de vielle aux accents de la lyre.
Adieu, chansons! mon front chauve est ridé,
L'oiseau se tait, l'aquilon a grondé.

An den Kämpfen zwischen Klassikern und Romantikern hatte Béranger keinen Anteil genommen, obgleich er durch das Freisein von jedem Zopf mindestens zu den Nichtklassikern zu rechnen ist. Bezeichnend in dieser Beziehung ist die Anekdote, wonach er eines Tages einem Akademiker auf die Frage: Wie würden Sie in der poetischen Sprache das Meer bezeichnen? — einfach geantwortet habe: Nun, „das Meer!" — Also Neptun, Thetis und Amphitrite geben Sie ganz auf? — Ganz und gar. Daß er bei solchen unakademischen Grundsätzen die Wahl in die Akademie standhaft ablehnte, ist erklärlich.

Vor und neben Béranger hat Désaugiers (1772—1827) das Volk mit seinen frischen Liedern erfreut. Sie sind sehr sangbar und flott gehalten, und manche lassen sich noch heute mit Vergnügen lesen. Die stärker zitternden Fibern des menschlichen Herzens schlägt er selten an; er bleibt an der Oberfläche des Lebens, dessen unangenehmen Lagen er mit glücklichem Griff die heitere Seite abzugewinnen weiß. In der Form hat er viel Ähnlichkeit mit Béranger: die Kehrreime, die volkstümlichen Wendungen usw.

Ehrenvolle Erwähnung verdient noch der bescheidene Pierre Lachambeaudie (1806—1872), dessen zum größten Teil politisch gefärbte Fabeln sich sehr gut neben Lafontaine sehen lassen können. Ein sanft sozialistisch gefärbter Liberalismus spricht aus ihnen und besonders eine innige Teilnahme am Lose der Armen und Elenden. Seine Verskunst ist nicht gering, und es ist eigentlich unfaßbar, warum diese freundliche Dichtererscheinung heute bei den Franzosen so ganz in Vergessenheit geraten ist. Béranger schätzte seinen Zeitgenossen und Mitstrebenden nach seinem wahren Wert.

Ein Jahr nach der Juli-Revolution (1831) erschien ein Bändchen eines unbekannten jungen Mannes von 26 Jahren, die Ïambes von August **Barbier** (1805—1882), das eine kräftigere Sprache redete als Béranger. In weniger als einem Jahre hatte die niedrige Streberwirtschaft unter Louis-Philipp so viel unerfreuliche Erscheinungen an die Oberfläche gebracht, daß für einen Satiriker der richtige Augenblick gekommen war. Wohl nie zuvor war im neuen Frankreich eine so zornige Dichtersprache gehört worden. An Schärfe der Pamphletliteratur aus der Zeit der Ligue (vgl. die Satire Ménipée, S. 134) mindestens gleichkommend, dabei aber von großartigem Schwunge beflügelt und in klangvollen Versen geschrieben, waren die Strafgedichte Barbiers für die Juliregierung ungefähr das, was Juvenals Satiren für die römische Kaiserzeit. Einzuwenden wäre, daß Juvenalischer Zorn vielleicht eine etwas zu scharfe Waffe war gegen eine Regierung wie die Louis-Philipps.

Barbiers Berühmtheit kam und ging mit überraschender Geschwindigkeit. Man kann sagen: er war ein Jahr lang berühmt, vierzig Jahre hindurch vergessen: das Schicksal der meisten reinpolitischen Dichter! Als er im Jahre 1882 hochbetagt, als Mitglied der Akademie, starb, mußten die Nachrufanfertiger flink im Konversationslexikon nachlesen, was er denn eigentlich Großes geleistet habe.

Barbiers Ïambes sind bisher in Frankreich nicht übertroffen worden, selbst Victor Hugos Châtiments kommen ihnen an beredter Einfachheit und Einheitlichkeit des Tones nicht gleich. Barbier selbst hat sich zu dieser Höhe dichterischen Schwunges nie wieder erhoben; seine nach den Ïambes erschienenen Gedichtsammlungen: Il Pianto, dem politischen Unglück Italiens gewidmet, und Lazare, dichterische Betrachtungen über englische Zustände, enthalten zwar noch manche Schönheiten, stehen aber hinter den Ïambes weit zurück. Diese enthalten in der jetzigen Zusammenstellung 19 Gedichte. Die besten sind: La curée (das Jägerrecht) gegen die Ausbeuter der Revolution, die Herren in feinen Handschuhen gerichtet, die sich gemächlich die blutigen Straßenschlachten vom Fenster aus ansehen und nachher den politischen Raub unter einander teilen; ferner: L'Emeute, La popularité, L'Idole, La cuve (Paris) und Melpomène, gegen die „Blut- und Kot-Literatur" gerichtet, die sich damals zuerst in Buch und Theater in Frankreich auftat.

Barbier sagte ohne Scheu vor den Parteien Allen die Wahrheit, den politischen Betrügern wie den Betrogenen. Er sah heller, als die meisten andern Dichter seiner Zeit; er sah schon 1831 das klägliche Ende der Juli-Monarchie voraus, und während Béranger aus Haß gegen die Bourbonen seinen Helden Napoleon in Dutzenden von Liedern wie einen halben oder ganzen Gott pries, schrieb Barbier die trotzige Dichtung L'Idole aus Anlaß der Krönung der Vendôme-Säule mit Napoleons Standbild. Er war der Erste, der gegen die verhängnisvolle Kaiser-Legende seine warnende Stimme erhob; der Erste, der den Franzosen deutlich und derb sagte, was ihnen ihr Napoleon gekostet hatte. Hier einige Stellen dieses außerordentlichen Gedichtes:

Encor Napoléon! encor sa grande image!
  Ah! que ce rude et dur guerrier
Nous a coûté, de sang et de pleurs et d'outrage
  Pour quelques rameaux de laurier! —
— O Corse à cheveux plats! que ta France était belle,
  Au grand soleil de messidor!
C'était une cavale indomptable et rebelle,
  Sans frein d'acier ni rênes d'or;
Une jument sauvage à la croupe rustique,
  Fumante encor du sang des rois;

Mais fière, et d'un pied fort heurtant le sol antique,
Libre pour la première fois!
Jamais aucune main n'avait passé sur elle
Pour la flétrir et l'outrager;
Jamais ses larges flancs n'avaient porté la selle
Et le harnais de l'étranger. —
— Tu parus, et sitôt que tu vis son allure,
Ses reins si souples et dispos,
Centaure impétueux, tu pris sa chevelure,
Tu montas botté sur son dos. —
— Quinze ans, son dur sabot, dans sa course rapide,
Broya des générations;
Quinze ans, elle passa fumante, à toute bride,
Sur le ventre des nations.
Enfin, lasse d'aller sans finir sa carrière,
D'aller sans user son chemin, —
— Elle demanda grâce à son cavalier corse;
Mais, bourreau, tu néc'outas pas!
Tu la pressas plus fort de ta cuisse nerveuse;
Pour étouffer ses cris ardents,
Tu retournas le mors dans sa bouche baveuse,
De fureur tu brisas ses dents,
Elle se releva: mais un jour de bataille,
Ne ponvant plus mordre ses freins,
Mourante, elle tomba sur un lit de mitraille,
Et du coup te cassa les reins. — —

Die stärkste Stelle aber findet sich am Schlusse des zweiten Abschnittes des Idole, wo Barbier nach Aufzählung aller Greuel des durch Napoleon herbeigeführten Einmarsches feindlicher Heere ausruft:

Eh bien! Dans tous ces jours d'abaissement, de peine,
Pour tous ces outrages sans nom,
Je n'ai jamais chargé qu'un être de ma haine . . .
Soit maudit, ô Napoléon!

Aus der Fülle der hinreißenden Rednerstücke, die sich fast auf jeder Seite der Ïambes finden, seien noch einige Stellen aus La curée angeführt:

Quant à tous ces beaux fils aux tricolores flammes,
Au beau linge, au frac élégant,
Ces hommes en corset, ces visages de femmes,
Héros du boulevard de Gand,
Que faisaient-ils tandis qu'à travers la mitraille,
Et sous le sabre détesté,
La grande populace et la sainte canaille
Se ruaient à l'immortalité?
Tandis que tout Paris se jonchait de merveilles,
Ces messieurs tremblaient dans leur peau,
Pâles, suant la peur, et la main aux oreilles,
Accroupis derrière un rideau.

C'est que la liberté n'est pas une comtesse
Du noble faubourg Saint-Germain,
Une femme qu'un cri fait tomber en faiblesse,
Qui met du blanc et de carmin;
C'est une forte femme aux puissantes mamelles,
A la voix ranque, aux durs appas,
Qui, du brun sur la peau, du feu dans les prunelles,
Agile et marchant à grands pas,
Se plaît au cris du peuple, aux sanglantes mêlées,
Aux longs roulements des tambours,
A l'odeur de la poudre, aux lointaines volées
Des cloches et des canons sourds. — —

Als spottsüchtiger Zweckdichter muß endlich noch August **Barthélemy** (1790—1867) genannt werden. Nachdem er im Verein mit seinem vertrautesten Freunde Méry (1798—1866) gleich Béranger die Regierung der Restauration dichterisch bekämpft und in den komischen Epopöen La Villéliade und La Peyronnéide das Ministerium lächerlich gemacht, begann er nach der Juli-Revolution einen leidenschaftlichen Feldzug gegen die Mittelmäßigkeit des Louis-Philippismus in einem unter dem Titel Némésis allwöchentlich erscheinenden satirischen Gedicht. Ohne den Ausdruck des männlichen Zorns über die Ausbeutung der Revolution zu Gunsten einiger Macher so in seiner Gewalt zu haben, wie Barbier, entwickelte Barthélemy in der Némésis mehr Witz, als jener in seinen geharnischten Jamben. Er schlägt nicht so wütig drein; aber die Hiebe seiner zierlichen Peitsche hinterlassen darum nicht minder blutige Striemen. Zuweilen schwingt sich Barthélemy zu einem großartigen Ernst auf, so in den Gedichten La Statue de Napoléon und La fête du soleil. Er war übrigens gleich Béranger einer der Dichter, die durch ihre blinde Vergötterung Napoleons dem zweiten Kaiserreich vorgearbeitet haben.

Siebentes Kapitel.

Die Liederdichtung des 19. Jahrhunderts.

Aus den zahlreichen Bemerkungen an allen geeigneten Stellen dieses Buches über das Wesen der französischen Lyrik seit Malherbe wird der Grundmangel klar geworden sein, der Frankreichs Liederdichtung anhaftet: zu viel Rednerei, zu wenig einfaches Gefühl in einfacher Gesangsprache. Auch an den Dichtern, die in diesem Kapitel betrachtet werden, ist derselbe Mangel festzustellen; nur gibt es Gradunterschiede, die je nachdem den einzelnen Dichter der echten Lyrik näher oder ferner bringen. Einen Lyriker wie Musset oder auch nur wie Hugo hat Frankreich nicht wieder erzeugt, wie denn überhaupt die französische Lyrik in ihrem Vaterlande

gegenwärtig von allen Gattungen der Dichtung am tiefsten steht. Die Zeiten sind der Lyrik in keinem Lande sehr günstig; geradezu feindlich sind sie ihr in Frankreich, wo Roman und Drama jedes andere literarische Streben lähmen. Dazu der Lärm politischer Wichtigtuerei!

An die Spitze gehören zwei echte Liederdichter, beide in demselben Jahre geboren, in mancher Beziehung mit Désaugiers und Béranger zu vergleichen: Gustave Nadaud und Pierre Dupont. **Nadaud** (1821 bis 1881) war ein Vertreter des harmlosen, zur bloßen Erheiterung der Leser oder Sänger gedichteten Gesellschaftsliedes. So wenig wie Désaugiers rührte er an die dunklen Tiefen des Herzens; Wein, Liebe, Geselligkeit, auch fröhlicher Naturgenuß waren seine gewöhnlichen Stoffe. Aber er hat das heitere Lied aus der noch stark an den Tanzmeistergeist des 18. Jahrhunderts erinnernden Leichtfertigkeit zu reinerer Lebensauffassung erhoben; von allen neueren französischen Chansondichtern war Nadaud der gemütvollste, soweit das Gemüt überhaupt in seiner leichten Gattung Platz fand. Hin und wieder ist ihm auch ein inniges Lied geglückt, wie z. B. in dem Chant d'amour:

O vous qui fûtes à ma vie
Ce qu'aux aveugles est le jour,
Je voudrais, selou votre envie,
Que vers vous mou âme asservie
S'exhalât dans un chant d'amour.

Parmi les langues les plus douces,
Je choisirais des mots béuis,
Tendres comme les jeunes pousses
Et plus délicats que les mousses
Dout les oiseaux tissent leurs uids.

J'emprunterais à là musique
Ses accords les plus caressants,
Aux ruisseaux leur uote rustique,
A la mer sou vaste cantique,
Aux ramiers leurs plaintifs accents. —

J'irais partout comme l'abeille
Preudre sou miel à chaque fleur,
Cueillir ce qui flatte l'oreille,
Ce qui charme, ce qui réveille
L'odorat, les yeux ou le cœur.

Et je dirais: „Je vous adore,
Je vous aime et n'aime que vous".
Mais ce u'est pas assez eucore:
Il faudrait des mots que j'ignore,
Des mots plus chastes et plus doux.

Nadaud ist auch der Verfasser des reizenden Gedichtes vom „Chauvin", worin eine echtfranzösische, leider noch garnicht ausgestorbene, Erscheinung mit so prächtigem Humor verspottet wird:

Chauvin.

Lorsque Chauvin se met à boire,
Il raconte tous ses hauts faits;
Et quaud il parle de sa gloire,
De boire il ne cesse jamais.

Près du héros octogénaire
Les jeuues pères vienneut s'asseoir.
— Allons, Chauviu, encore un verre!
Ta femme te battra ce soir. —

Pierre **Dupont** (1821—1870), ein Arbeiterkind, aus Lyon gebürtig, hat insofern mit Béranger eine Ähnlichkeit, als bei ihm heitere

Liederkunst sich zwanglos mit politischer Dichtung vereinigt. Aber Dupont, wenngleich nicht so vielgewandt wie Béranger, hat doch tiefere Töne als dieser angeschlagen; er scherzte sich nicht munter über das Elend der Armen hinweg, sondern ging ihm sehr ernsthaft und mit dem Bestreben zu Leibe, sein bescheidenes Dichterscherflein zu einer Besserung der Dinge beizusteuern. Er ist ein ganz moderner Dichter; von der „gloire“, dem Nimbus des ersten Kaiserreichs und dem bei Béranger trotz einzelnen Anwandlungen von Klassenverbrüderung immer wieder hervorbrechenden gallischen Chauvinismus will Pierre Dupont nichts wissen. Das Los der Arbeiter ist seine stete Sorge, ihm hat er einige seiner besten Lieder gewidmet.

Seine Stellung als Hilfsarbeiter des Akademie-Ausschusses zur Herausgabe des französischen Wörterbuchs hat sehr erfolgreich auf Duponts sprachliche Reinheit eingewirkt; die Kritik selbst seiner politischen Gegner mußte ihm das Zeugnis eines formvollendeten Beherrschers der Dichtersprache ausstellen. Zuerst mit einer Sammlung von Liedern aufgetreten, in denen er die Freuden und Leiden des Landmannes besang: **Les paysans, chants rustiques**, ging er bald zum politischen Liede über, mit dem er in den Arbeiterkreisen Frankreichs einen noch größeren Erfolg errang, als seinerzeit Béranger.* Zu den besten seiner Arbeiterlieder gehört der Chant des ouvriers (1846), der wegen seiner ungemeinen Beliebtheit in den sozialistisch gefärbten Schichten der Bevölkerung den Namen „Arbeitermarseillaise“ erhielt. In diesem wie in allen Arbeiterliedern Duponts herrscht ein versöhnlicher Ton, der sich von der Bitterkeit und dem Blutdurst in der neuesten sozialistischen Liederdichtung sehr wohltuend unterscheidet. Eine gewisse hoffnungsfreudige Milde verläßt den Dichter nie; er glaubt felsenfest an den friedlichen Sieg der Sache der Unterdrückten und Notleidenden; und sollte selbst der Kampf unvermeidlich sein, so werde doch aus ihm das Zeitalter der Menschenliebe und Brüderlichkeit sühnend hervorgehen:

> Le glaive brisera le glaive,
> Et du combat naîtra l'amour

ruft er einmal in diesem Sinne im Chant des nations.

Einige Strophen seines Chant des ouvriers mögen Duponts dichterische wie öffentliche Stellung kennzeichnen:

Nous dont la lampe, le matin,
Au clairon du coq se rallume,
Nous tous qu'un salaire incertain
Ramène avant l'aube à l'enclume,
Nous qui des bras, des pieds, des mains,
De tout le corps luttons sans cesse,
Sans abriter nos lendemains
Contre le froid de la vieillesse,
Aimons-nous, et quand nous pouvons
Nous unir pour boire à la ronde,
Que le canon se taise ou gronde,
Buvons,
A l'indépendance du monde!

Digitized by Google

Mal vêtus, logés dans des trous,
Sous les combles, dans les décombres
Nous vivons avec les hiboux
Et les larrons amis des ombres;
Cependant notre sang vermeil
Coule impétueux dans nos veines;
Nous nous plairions au grand soleil,
Et sous les rameaux verts des chênes.
Aimons, etc. etc.

A chaque fois que par torrents
Notre sang coule sur le monde,
C'est toujours pour quelques tyrans
Que cette rosée est féconde;
Ménageons-le dorénavant,
L'amour est plus fort que la guerre;
En attendant qu'un meilleur vent
Souffle du ciel ou de la terre.
Aimons-nous, etc. etc.

In ähnlich versöhnendem Tone schrieb Dupont nach den fürchterlichen Tagen der Junikämpfe.

Les journées de Juin.

La France est pâle comme un lis,
Le front ceint de grises verveines,
Dans le massacre de ses fils,
Son sang a coulé de ses veines
Ses genoux se sont affaissés
Dans une longue défaillance,

O Niobé des temps passés,
Viens voir la douleur de la France!
Offrons à Dieu le sang des morts
De cette terrible hécatombe,
Et que la haine et les discords
Soient scellés dans leur tombe! —

Aber auch im nichtpolitischen Liede hat Pierre Dupont sehr Anerkennenswertes geleistet; seine ländlichen Gedichte zeichnen sich durch Frische und Wahrhaftigkeit aus und sind noch heute im Volksmunde geläufig. Auch von dieser Gattung eine kurze Probe:

La chanson de Jeannette.

Si tôt, que je me lève,
Je songe à mon ami;
C'est la fin de mon rêve,
Car je rêvais de lui;
C'est pour lui que je peigne
Et frise mes cheveux,
Et lorsqu'il me dédaigne,
Il fait pleurer mes yeux.
Ah! Dieu sait que je l'aime
Invariablement!
Et j'en suis toute blême
D'y penser seulement. —

— — En semaine à la lune,
Le dimanche au soleil,
Quelle bonne fortune,
Quel amour sans pareil!
Nous nous parlions ensemble
Sans rien dire souvent,
Sous la feuille qui tremble
Au caprice du vent.
Ah! Dieu sait que je l'aime,
Invariablement!
Et j'en suis toute blême
D'y penser seulement. —

Im Anschluß an Duponts politische Lieder sei noch erwähnt das unter dem Titel Chant des Girondins einst sehr beliebte Gedicht, das nach der Revolution von 1848 eine Zeitlang die Marseillaise zu verdrängen schien. Die Anfangstrophe lautet:

Par la voix du canon d'alarmes
La France appelle ses enfants.
„Allons, dit le soldat, aux armes!
C'est ma mère, je la défends."
Mourir pour la patrie,
C'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie.

Das Gedicht rührt her von August **Maquet** (1813—1888) und findet sich in dem mit Alexandre Dumas dem Älteren zusammen verfaßten Drama Le chevalier de Maison-Rouge.

Jean **Reboul** (1796—1864) nimmt eine besondere Stellung in der neueren Lyrik ein durch die glückliche Art, mit der er seine dichterische Beschäftigung in Einklang zu setzen wußte mit seinem Lebensberuf. Er war Bäcker in Nîmes, fand jedoch, ohne sein Handwerk zu versäumen, die Muße zu fleißiger Dichterei. Zu Alexandre Dumas dem Älteren, der auf einer Vergnügungsreise diese Hauptsehenswürdigkeit von Nîmes (nicht die berühmte Arena aus der Römerzeit) besuchte, äußerte Reboul: „Von 5 Uhr früh bis 4 Uhr nachmittags bin ich Bäcker, von 4 Uhr bis Mitternacht Poet.“ Herbes persönliches Mißgeschick in seiner Jugend, dazu die politischen Erschütterungen haben Reboul, nach seinen eigenen Mitteilungen, zum Dichter gemacht. Sein poetischer Flug ist nicht hoch, aber seine Gedichte tragen den Stempel eines warmen Gefühls und sind in einer Sprache geschrieben, die, ohne in Nachahmung auszuarten, etwas von Lamartines klangreicher Schwermut hat. Seine berühmtesten Gedichte sind: L'ange et l'enfant, L'hirondelle du troubadour und La lampe de nuit. Als seine schönsten Verse aber dürfen die folgenden gelten:

> Le rossignol caché dans la feuille épaisse,
> S'inquiète-t-il s'il est dans le lointain des bois
> Quelque oreille attentive à recueillir sa voix?
> Non, il jette au désert, à la nuit, au silence,
> Tout ce qu'il a reçu de suave cadence;
> Si la nuit, le désert, le silence, sont sourds,
> Celui qui l'a créé, l'écoutera toujours.

Eine der liebenswürdigsten, zugleich aber beklagenswertesten Erscheinungen in der französischen Lyrik des 19. Jahrhunderts ist Hégésippe **Moreau** (1810—1838), mit 28 Jahren in Not und Verzweiflung im Krankenhause zu Paris gestorben. Selbst neben Alfred de Musset nimmt er eine ehrenvolle Stellung ein durch den Wohllaut seiner Sprache und die echtpoetische Wehmut unaufhörlichen Leides in den meisten seiner Gedichte. Einige sind denen von Béranger mindestens ebenbürtig an reizender Einfalt und Volkstümlichkeit; andre übertreffen Lamartines beste Elegien durch die Anmut, mit der Moreau ein tiefes Gefühl ohne den Schwulst des berühmteren Dichters auszudrücken weiß. Seine Gedichtsammlung ist unter dem Titel Le Myosotis (Das Vergißmeinnicht) erschienen. Der kleine Band enthält namentlich einige durch ihre keusche Innigkeit rührende Gedichte an eine Freundin, die in seine trübe Jugend — Moreau war unehelich geboren und sehr früh ganz verwaist — einen freundlichen Strahl der Liebe gesandt hatte. Auch die Erinnerung an

das Städtchen, in dem er erzogen, Provins, hat ihm einige tiefempfundene Gedichte eingegeben, so vor allen die berühmte Elegie an das Flüßchen von Provins:

La Voulzie.

S'il est un nom bien doux fait pour la poésie,
Oh, dites, n'est-ce pas le nom de la Voulzie?
La Voulzie, est-ce un fleuve aux grandes îles? Non;
Mais, avec un murmnre aussi doux que son nom,
Un tout petit ruisseau coulant visible à peine;
Un géant altéré le boirait d'une haleine;
Le nain vert Obéron, jouant au bord des flots,
Sauterait par-dessus sans mouiller ses grelots.
Mais j'aime la Voulzie et ses bois noirs de mûres,
Et dans son lit de fleurs ses bonds et ses murmures.
Enfant, j'ai bien souvent, à l'ombre des buissons,
Dans le langage humain traduit ses vagues sons;
Pauvre écolier rêveur, et qu'on disait sauvage,
Quand j'émiettais mon pain à l'oiseau dn rivage,
L'onde semblait me dire: „Espère, aux mauvais jours
Dieu te rendra ton pain.“ — Dieu me le doit toujours! —
Le fossoyenr m'a pris et Camille et ma mère.
J'avais bien des amis ici-bas quand j'y vins,
Bluet éclos parmi les roses de Provins;
Du sommeil de la mort, du sommeil que j'envie,
Presque tous maintenant dorment, et, dans la vie,
Le chemin dont l'épine insulte à mes lambeaux,
Comme une voie antique est bordé de tombeaux.
Dans le pays des sourds j'ai promené ma lyre:
J'ai chanté sans écho, et, pris d'un noir délire,
J'ai brisé mon luth, puis, de l'ivoire sacré,
J'ai jeté les débris au vent . . . et j'ai pleuré! —

Zu den bekanntesten Gedichten Moreaus gehört auch das auf den jung im Elend gleich ihm verkommenen französischen Dichter Gilbert (vgl. S. 325), geschrieben im Krankenhaus, mit dem Vorgefühl, des von ihm Besungenen Schicksal bald zu teilen. Hier die letzte Strophe dieses ergreifenden Schwanengesanges:

J'ai bien maudit le jour qni m'a vu naître;
Mais la nature est brillante d'attraits,
Mais chaque soir le vent à ma fenêtre
Vient secouer un parfum de forêts.
Marcher à deux sur les fleurs et la mousse,
Au fond des bois rêver, s'asseoir, courir,
Oh! quel bonheur! Oh que la vie est douce! . .
Pauvre Gilbert, que tu devais souffrir!

Hégésippe Moreau hatte auch einige sehr anmutige Erzählungen in Prosa geschrieben, darunter besonders bemerkenswert: Le gui de chêne und Les petits souliers.

Die beiden Brüder Emile und Antony **Deschamps** (1791—1871 und 1800—1869) gehörten zu den eifrigsten Förderern der Sache des Romantismus. Namentlich der ältere, Emile, hat durch seine meisterhaften Übersetzungen aus fremden Literaturen nicht wenig dazu beigetragen, den Geschmack an reicheren Formen als denen des Klassizismus zu heben. Ihm verdanken die Franzosen eine gute Umdichtung spanischer Romanzen, sowie der besten Balladen Goethes (Braut von Korinth, König von Thule usw.) und eine, allerdings mittelmäßige, der Glocke von Schiller. Seine eigene Lyrik kommt den Übersetzungen nicht gleich. — Antony Deschamps hat Dantes Göttliche Komödie metrisch übersetzt.

Ausschließlich Lyriker war August **Brizeux** (1806—1858). Sein Name schon (Brizeux heißt auf celtisch „Bretone") ist bezeichnend für seinen dichterischen Gesichtskreis: er war der Sänger seiner Heimat, der Bretagne. Sie hat er in seinen besten Liedern mit inniger Wärme gefeiert, namentlich in den beiden Liedercyklen: Marie und Les Bretons. Persönliche Empfindungen wechseln in seinen Gedichten ab mit Erinnerungen aus der heimatlichen Geschichte. Er hat sich von allen neueren Lyrikern des eigentlichen Frankreichs am meisten von dem gleichmachenden Einfluß des Pariser Geschmacks fern gehalten: darum tragen auch seine Dichtungen einen ausgeprägten Landschaftscharakter. Nur in der neuprovenzalischen Literatur finden sich Töne so leidenschaftlicher Liebe zur heimatlichen Erde, wie sie aus vielen Liedern Brizeux' uns entgegenweht. Gleich einem Kriegsruf gegen das französische Frankreich klingt dieses einsamen Celten Liebeserklärung an seine engere Heimat, die Bretagne:

O pays de force et de grâce,
J'ai pour vous tout l'amour qu'on a pour la beauté,
De Bro-Haff descendit ma race:
Tont Celte se souvient du pays-de-l'Eté.
En nous l'Elbe saumâtre, et les neiges des pôles
N'ont point infiltré leur langueur:
Tel le chef nous mena vainqueur,
Tels, nous sommes restés à l'occident des Gaules
Vierges d'esprit, vierges de cœur!

Übrigens hat der bretonische Dichter auch für die Neubelebung der provenzalischen Poesie ein warmes Herz gehabt: in seiner Sammlung Harpe d' Armorique findet sich ein bretonisches Liedchen an Jasmin, den Dichter der Gascogne, das in französischer Übersetzung lautet:

Cher poète, s'il faut nous défendre, Pour chanter Dieu dans la campagne
Disons aux Gaulois méchants (!): Chaque petit oiseau a son langage.

Brizeux ist außerdem als geschmackvoller Übersetzer Dantes zu nennen.

Um die Literatur seiner engeren Heimat hat er sich durch seine unter dem Titel Sagesse de Bretagne gesammelten bretonischen Sprichwörter und Volkslieder, mit gegenüberstehender französischer Übersetzung, verdient gemacht.

Nachstehend eine Probe aus dem Cyclus Marie. Das Urgedicht ist in bretonischer Sprache geschrieben, aber auch Brizeurs französische Umdichtung zeigt die ganze Frische der Provinzpoesie:

J'aime une fille jolie,
Ivona, tel est son nom.
Qu'en dit-on?
Déjà c'était ma folie,
Lorsqu'elle entra, blonde enfant,
Au couvent.

Non, dans toute la Cornouaille,
De Lo'-Christ à Kemperlé
Sur l'Ellé
Il n'est œil noir qui la vaille,
Cœur plus aimant que le sien,
Je crois bien.

Rien qu'en voyant sa tournure,
Les jeunes femmes de Scaër,
Du bel air,
Ont imité sa parure;
Mais sa marche et ses appas,
Oh! non pas.

Pour écrire cent volumes
Traitant de ses qualités
Et beautés,
Quand j'aurais toutes les plumes
Dont s'habillent les oiseaux
Gais et beaux:

Comme une immense écritoire,
Où ma plume irait s'emplir
A plaisir,
Quand la mer en encre noire
Pourrait se changer demain
Sous sa main;

Bref quand le monde lui-même
Serait couvert tout entier
De papier,
Pour chanter celle que j'aime,
Le temps manquerait toujours
A mes jours.

An Glut der Empfindung und Schwung der Sprache wird Brizeux und werden zahllose andere Dichter mit sehr berühmten Namen übertroffen durch eine Dichterin, die bedeutendste, die Frankreich seit Louise Labé für die metrische Poesie hervorgebracht: Marceline **Desbordes-Valmore** (1785—1859). Ihre Gedichte, von Sainte-Beuve gesammelt herausgegeben, gehören zu den reinsten Tönen französischer Lyrik. Zwei Rebellen der französischen Dichtung, Baudelaire und Verlaine, haben unabhängig von einander sie für einen der größten Lyriker Frankreichs erklärt. Das alte Lied vom Zwiespalt der hochveranlagten Frau, zumal einer Dichterin, zwischen den unerbittlichen Anforderungen eines Durchschnittlebens und dem leidenschaftlichen Streben über dieses hinaus kehrt in den Dichtungen der Frau Desbordes-Valmore zwar mit einer gewissen Regelmäßigkeit wieder; aber jedesmal weiß sie ihm einen poetisch vertieften Ausdruck zu geben und durch die Glut und Aufrichtigkeit der Empfindung fortzureißen. Ihre Gedichte sind, im Gegensatz zu

Digitized by Google

dem Reimgeklingel und der Versberedsamkeit der meisten französischen Lyriker, erlebt, und wahr sind ihre Worte:

Ma pauvre lyre, c'est mon âme:
Je n'ai su qu' aimer et souffrir.

Mit heißblütiger Leidenschaft verbindet sie eine grenzenlose, rührende Aufrichtigkeit:

J'ai dit ce que jamais femme ne dit qu' à Dieu!

Dabei großer Zartsinn und echtweibliche Anmut im Ausdruck auch der stärksten Empfindungen. Sehr lebhaft erinnert sie an Louise Labé, die sie in den (S. 151) mitgeteilten Versen so schön besungen hat: auch in ihrem Herzen lebt eine heiße Jugendliebe, die sie in ihr späteres eheliches Leben hinübergerettet und nicht aufgeben mag. Die Elegien an den Geliebten ihrer Mädchenjahre enthalten Stellen von hohem dichterischen Schwunge und rührender Einfalt.

Ihre besten Lieder finden sich in dem Abschnitt Romances. Manche davon sind Dank guter Musik zu beliebten Gesangstücken in Frankreich geworden; eine der schönsten dieser Romanzen ist:

L'aven permis.

Viens, mon cher Olivier, j'ai deux mots à te dire,
Ma mère l'a permis, ils te rendront joyeux.
Eh bien, je n'ose plus. Mais dis-moi, sais tu lire?
Ma mère l'a permis, regarde dans mes yeux.

Voilà mes yeux baissés: Dieu! que je suis confuse!
Mon visage a rougi; vois-tu, c'est la pudeur.
Ma mère l'a permis, ce sera ton excuse:
Pendant que je rougis, mets ta main sur mon cœur.

Que ton air inquiet me tourmente et me touche!
Ces deux mots sont si doux! mon cœur les dit si bien!
Tu ne les entends pas, prends-les donc sur ma bouche!
Je fermerai les yeux, prends, mais ne m'en dis rien.

Nicht minder lieblich in seiner Kürze ist das folgende Gedichtchen:

Les roses de Saadi.

J'ai voulu, ce matin, te rapporter des roses;
Mais j'en avais tant pris dans mes ceintures closes,
Que les nœuds trop serrés n'ont pu les contenir.

Les nœuds ont éclaté. Les roses envolées.
Dans le vent, à la mer, s'en sont toutes allées,
Elles ont suivi l'eau pour ne plus revenir.

La vague en a paru rouge et comme enflammée,
Ce soir, ma robe encore en est tout embaumée,
Respires-en sur moi l'odorant souvenir.

Digitized by Google

Außerdem hat Frau Desbordes-Valmore einen Band Kindergedichte: Poésies d'enfance geschrieben, die zu dem allerbesten gehören, was auf diesem so selten mit Geschmack betretenen Pfade in der französischen Literatur zu finden ist. Selbst glückliche Mutter, hat sie den richtigen Kinderton vorzüglich getroffen, ohne in erkünstelte Einfalt oder in lehrreiche Langweile zu verfallen. Sie verdient überhaupt eine viel größere Beachtung, als ihr bisher von der Mehrheit französischer Kritiker zu Teil geworden.

Ein noch größeres Unrecht hat die Nachwelt gutzumachen an einer zweiten lyrischen Dichterin, Frau Louise **Ackermann** (geb. Choquet, 1813—1890). Den deutschen Namen führte sie seit ihrer Verheiratung mit einem Berliner Gelehrten Paul Ackermann, nach dessen frühem Tode (1846) sie Berlin wieder verließ und in ihrem Heimatlande Frankreich lebte. Ihre Oeuvres in der einbändigen Gesamtausgabe von 1885 enthalten auch ihre Darstellung des eigenen Lebens.

Was der Bekanntheit ihrer Dichtungen am meisten im Wege steht, ist die Gedankenschwere. Sie hat weniger Sangbarkeit als Frau Desbordes-Valmore, dafür aber mehr Tiefe. Verglichen mit den Dichtern, die heute als Mitglieder der Akademie oder sonst das große Wort führen, mit Coppée, Sully-Prudhomme, Hérédia, Leconte und wem nicht noch, ist sie geradezu ein Genius an Kraft und Herbigkeit, gepaart mit Wohllaut und Anmut. In ihrem besten Ton ist das folgende Gedicht:

Une princesse au fond des bois
A dormi cent ans autrefois;
Oui, cent beaux ans, tout d'une traite.
L'enfant, dans sa fraîche retraite,
Laissait courir le temps léger.
Tout sommeillait alentour d'elle;
La brise n'eût pas de son aile
Fait la moindre feuille bouger.
Le flot dormait sur le rivage;
L'oiseau, perdu dans le feuillage,
Etait sans voix et sans ébats,
Sur sa tige fragile et verte
La rose restait entr'ouverte;
Cent printemps ne l'effeuillaient pas.
Le charme eût duré, je m'assure.
A jamais, sans le fils du roi.
Il pénétra dans cet endroit,
Et découvrit, par aventure,
Le trésor que Dieu lui gardait.
Un baiser bien vite il dépose
Sur la bouche qui, demi-close,
Depuis un siècle l'attendait.
La dame, confuse et vermeille,
A cet inconnu qui l'éveille
Sourit dans son etonnement;
O surprise toujours la même!
Sourire ému! baiser charmant!
L'amour est l'éveilleur suprême,
L'âme, la Belle au bois dormant.

Leider sind Gedichte dieser Art bei ihr zu selten, vielmehr wiegen vor die weltschmerzlichen, oft wie ein empörter Aufschrei des Herzens klingenden Gedankendichtungen, an denen die französische Kritik nicht ganz mit Unrecht den Einfluß der deutschen Philosophie hervorhebt.

Merkwürdig ist es, wie sehr auch diese dritte bedeutende Dichterin

Frankreichs an Louise Labé erinnert, selbst im Tonfall und im Ausdruck. Die nachstehenden Verse sind ein überzeugender Beweis:

Ah! l'heureux sort! mourir pour ce qu'on aime,
Après son cœur offrir ses jours encor,
Un pareil don ne va-t-il de lui-même?
Et nous aussi nous avons vu la Mort
Assise auprès d'une couche bien chère.
Plaintes ni vœux, désespoir ni prière,
Rien n'arrêta son bras; il nous fallut
Livrer l'objet d'une tendresse extrême.
Ce n'est l'amour à cette heure suprême
Qui nous manqua . . . La Mort n'a pas voulu!

Eine andere Dichterin, Amable **Tastu** (1798—1883), verdient mehr wegen ihrer guten Übersetzungen namentlich deutscher Dichtungen als wegen ihrer eigenen Schöpfungen eine freundliche Erwähnung.

Viktor de **Laprade** (1812—1881), der Nachfolger Mussets auf dem Stuhl der Akademie, war eine vornehme Dichternatur, der jedoch eine aus dem Innern kommende Wärme versagt war. Von seinen zahlreichen Werken sind die besten, in denen er seinem feinen Verständnis für die Natur Ausdruck leiht. Am nächsten kommt er Lamartine, doch ist er weniger geziert und klarer. Seine leidenschaftliche Liebe für Wald und Flur hat ihm das schöne Gedicht La mort d'un chêne eingegeben, das vollkommen wäre ohne eine gewisse schlecht angebrachte Rednerei. Sehr beliebt hat ihn gemacht die ländlich-idyllische Dichtung Pernette, die an dichterischem Wert Lamartines Jocelyn nicht nachsteht.

René **Sully-Prudhomme** (geb. 1839) ist von den lebenden Lyrikern der formenreinste und gedankenreichste; leider mangelt ihm die Glut der Leidenschaft oder doch die Tiefe der Empfindung, die allein über die lyrische Begabung entscheiden. Der Philosoph in ihm läßt den Dichter nicht recht aufkommen. Seine Gedichte hätten meist ebensogut in Prosa geschrieben werden dürfen. Sein berühmtestes Gedicht ist das folgende:

Le vase où meurt cette verveine,
D'un coup d'éventail fut fêlé;
Le coup dut l'effleurer à peine,
Aucun bruit ne l'a révélé.

Mais la légère meurtrissure,
Mordant le cristal chaque jour,
D'une marche invisible et sûre
En a fait lentement le tour.

Son eau fraîche a fui goutte à goutte,
Le suc des fleurs s'est épuisé;
Personne encore ne s'en doute,
N'y touchez pas, il est brisé.

Souvent aussi la main qu'on aime,
Effleurant le cœur, le meurtrit;
Puis le cœur se fend de lui-même,
La fleur de son amour périt.

Toujours intact aux yeux du monde,
Il sent croître et pleurer tout bas
Sa blessure fine et profonde:
Il est brisé, n'y touchez pas.

Zuweilen gelingt ihm auch ein sangbares Lied wie dieses, dem man aber die Nachahmung Mussets anmerkt —:

Ah! si vous saviez comme on pleure
De vivre seul et sans foyer,
Quelquefois devant ma demeure
Vous passeriez.

Si vous saviez ce que fait naître
Dans l'âme triste un pur regard,
Vous regarderiez ma fenêtre
Comme au hazard.

Si vous saviez quel baume apporte
Au cœur la présence d'un cœur,
Vous vous assoiriez sous ma porte
Comme une sœur.

Si vous saviez que je vous aime,
Surtout si vous saviez comment,
Vous entreriez peut-être même
Tout simplement.

Daß der Dichterpreis der Nobelstiftung vor einigen Jahren unter allen Dichtern Europas gerade Sully-Prudhomme zugesprochen wurde, beweist die Urteilsunfähigkeit der Preisverteiler wie die Wertlosigkeit aller solcher Stiftungen.

François **Coppée** (geb. 1841) ist der in Deutschland bekannteste unter den neueren Lyrikern, weniger durch seine Gedichte als durch eine kleine dramatische Arbeit: Le passant (1869), die durch ihre sprachliche Anmut und den an Musset, ihr Vorbild, erinnernden dichterischen Duft der Zeitlosigkeit den Mangel an Handlung verdeckt. Er gehört zu den Dichtern, von denen Horaz sagt, daß weder Götter noch Menschen an ihnen Wohlgefallen finden: zu den mittelmäßigen. Aber gerade darum hat Coppé in Frankreich und sogar in Deutschland eine große Lesergemeinde, die Verzehrer der breiten Bettelsuppen der Dichtung. Er ist nämlich ein sehr geschickter Mittelmäßiger, der den sogenannten Geschmack seiner Leser unfehlbar zu treffen versteht. Auch muß man sagen: viele seiner Gedichte lesen sich beinah, als ob sie Poesie wären; er ist eben ganz und gar ein Beinahdichter, d. h. keiner.

Sehr beliebt sind besonders einige seiner Erzählungen in Versen, so La grève des forgerons. Von seinen Dramen hat außer dem erwähnten Passant noch der Luthier de Crémone Bühnenerfolg gehabt. Beim Besuche des Zaren Nikolaus in Paris (Oktober 1896) fanden die Franzosen keinen geeigneteren Dichter, um ihren Gast anzusingen, als Coppée: seine 36 in der Akademie dem Zaren vorgelesenen Verse waren schülerhaft schwach und beschämten selbst seine Landsleute, die in Bezug auf Lyrik ja sehr bescheiden sind. Es wird nicht eine Zeile von diesem gefeierten Dichter ihn lange überleben.

Nicht zur Akademie gehört noch wird je gehören ein anderer zeitgenössischer Dichter: Jean **Richepin** (geb. 1849). Er ist bekannter als Romanschriftsteller denn als Lyriker, und doch ist sein einziger Rechtstitel auf einen Platz in der Literaturgeschichte seines Landes das Lied, nicht der Roman. Hundert andere Schriftsteller können schreiben und

haben geschrieben Romane wie La Glu, — Miarka, — L'aimé und andere: für sie alle hat Zola Form und Inhalt geschaffen, und wer zehn dieser Gattung gelesen, kennt zehntausend. Als Lyriker aber ist er ein Dichter aus eigenem Recht, mit den Einschränkungen zwar, die für fast alle französische Lyrik zu machen sind, aber an dem Maßstabe seines Volkes gemessen ein ganzer Kerl. Sein Hauptwerk ist die Sammlung La chanson des gueux (1876), Lieder von Strolchen, Bettlern, Zigeunern, Galgenvögeln, aber — Lieder! Dieses Buch, eines der wenigen, die auch späteren Geschlechtern von der französischen Lyrik am Ende des 19. Jahrhunderts melden werden, wurde beschlagnahmt, später freigegeben und dadurch erst recht bekannt. So echt volkstümlich und sangbar wie Villon ist Richepin nicht, aber es ist doch in Beiden derselbe gallische Schwung, der auch auf Nichtfranzosen seinen Reiz übt.

Weniger erfreulich ist Richepins Gedichtsammlung Les Blasphèmes (1884), in denen er in wenig ursprünglicher Weise und meist in hohler Rednerei mit dem lieben Gott aufbegehrt. Viel Spektakel, keine Poesie. Gleiches gilt von der Sammlung Les caresses (1877). In der Sammlung La mer herrscht mehr Einfachheit und die Echtheit des Gesehenen und Erlebten, aber die Rednerei wird auch dieser Franzose nicht los. Immerhin muß er als einer der kraftvollsten lebenden Liederdichter Frankreichs bezeichnet werden, neben dem alle Dichterakademiker und die Gilde der Dekadenten und Symbolisten verschwinden.

Auch als Dramatiker hat sich Richepin versucht, nur einmal mit einem Erfolg, auf den kein Dichter stolz zu sein braucht: sein Ausstattungs- und Spektakelstück Nana Sahib (1883) erlebte dank der Rollenbesetzung mit dem Dichter als Helden und seiner Freundin Sara Bernhardt als Heldin über hundert Vorstellungen; heut ist es spurlos verschwunden.

Im Anschluß an die romantische Lyrik und in folgerichtiger Weiterbildung hatte sich nach dem Verschwinden der Romantiker eine Dichtungsart in den Vordergrund geschoben, die, obgleich aus der Romantik hervorgegangen, an die verpöntesten Muster des Gallogriechentums: an die Schule Ronsards erinnert. Man hat den Vertretern dieser äußersten Ausläufer des Romantismus den Namen „Parnassiens" beigelegt. Von den drei bedeutendsten Parnassiern: Charles Baudelaire, Théodore de Banville, Leconte de Lisle, lebt keiner mehr.

Charles **Baudelaire** (1821—1867) war der einzige Dichter unter den Reimschmieden des „Parnasse". Seine Gedichtsammlung Les fleurs du mal enthält trotz den zahlreichen und widerwärtigen Schilderungen des Häßlichen, der Fäulnis, des Ungeheuerlichen doch eine Fülle wahrempfundener Stimmungspoesie. Baudelaire gefällt sich in einer

absonderlichen, peinlich ausgeklügelten Verskunst und erreicht dadurch Klangwirkungen, wie sie sonst nur von Musset oder Victor Hugo erzielt wurde. Die Häßlichkeit durch die Dichtung literaturfähig zu machen, war Baudelaires eigensinnig durchgeführter Vorsatz. In seinem Eigenleben schrankenlos, wenn auch äußerlich nicht so auffallend wie der ihm sonst verwandte Théophile Gautier, hat er sich stets, im Leben wie in der Poesie, mit Vorliebe den Nachtseiten der menschlichen Natur zugewandt. Es ist bezeichnend für Baudelaires dichterische Richtung, daß er zuerst den fantastischen, düsteren amerikanischen Schriftsteller Edgar Poe durch eine gelungene Übersetzung in Frankreich eingeführt hat. Er soll am übermäßigen Haschisch-Genusse zu Grunde gegangen sein, nachdem er sich ihm anfangs zu physiologisch-literarischen Beobachtungen hingegeben, bald aber ein willenloses Opfer des berauschenden Giftes geworden war.

Als Zeugnisse für Baudelaires hohe dichterische Begabung seien zwei Stücke der Fleurs du mal gewählt, die am wenigsten von ihrem Fundort an sich tragen:

Don Juan aux enfers.

Quand don Juan descendit vers l'onde souterraine,
Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon,
Un sombre mendiant, l'œil fier comme Antisthène,
D'un bras vengeur et fort saisit chaqne aviron.

Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes,
Des femmes se tordaient sous le noir firmament,
Et comme un grand troupeau de victimes offertes,
Derrière lui traînaient un long mugissement.

Sganarelle en riant lui réclamait ses gages,
Tandis que don Louis avec un doigt tremblant
Montrait à tous les morts errant sur les rivages
Le fils andacieux qui railla son front blanc.

Frissonnant sous son deuil, la chaste et maigre Elvire,
Près de l'époux perfide et qui fut son amant,
Semblait lui réclamer un suprême sourire
Où brillât la douceur de son premier serment.

Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre
Se tenait à la barre et coupait le flot noir;
Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.

Tristesse de la Lune.

Ce soir, la Lnne rêve avec plus de paresse;
Ainsi qn'une beauté, sur de nombreux coussins,
Qni, d'une main distraite et légère, caresse
Avant de s'endormir le contour de ses seins.

Sur le dos satiné des molles avalanches,
Mourante, elle se livre aux longues pâmoisons,
Et promène ses yeux sur les visions blanches
Qui montent dans l'azur comme des floraisons.

Quand parfois sur ce globe, en sa langueur oisive,
Elle laisse filer une larme furtive,
Un poète pieux, ennemi du sommeil,

Dans le creux de sa main prend cette larme pâle,
Aux reflets irisés comme un fragment d'opale,
Et la met dans son cœur loin des yeux du Soleil.

Von Baudelaires Prosawerken seien erwähnt: Les Paradis artificiels, naturwahre Schilderungen der durch Opium, Haschisch und dergleichen Mittel erzeugten künstlichen Erregungen, und namentlich die mit höchster Vollendung der Sprache geschriebenen Petits poëmes en prose, kleine Bildchen vorwiegend seltsamen, häufig abstoßenden Inhalts.

Ein Nachahmer Baudelaires, der das Häßliche und Schamlose mit wahrhaft teuflischer Vorliebe aufsucht, war Maurice Rollinat (gest. 1903). Seine Gedichtsammlung Les névroses (1883) sind das Ärgste, was diese Richtung hervorgebracht hat. Dabei war Rollinat unleugbar ein großes Talent. Er war der gereimte, und zwar sehr kunstvoll gereimte Zola.

Théodore de **Banville** (1820—1891) ist unter den Parnassiern der geschickteste Versemacher und Reimdrechsler. Er hat selbst das richtige Gefühl für seine Begabung gehabt, als er einen Band seiner Gedichte Odes funambulesques betitelte, also: „Seiltänzer-Oden". Seine Balanzierstange ist die unglückselige „consonne d'appui", ohne die nach seinem und der meisten französischen Dichter Aberglauben kein wirksamer Reim möglich ist. Banville trägt die Hauptschuld daran, daß auch die jüngste Lyrik in Frankreich noch immer nicht die Popanze der Malherbeschen Verskunst in die Rumpelkammer geworfen und sich nach wie vor mit dem Kettenbalast sinnloser Erschwerungen schleppt, die zum Wohllaut der Verse nichts beitragen, den Gedankenschwung aufs ärgste lähmen. Er ist im Grunde nicht besser als Boileau, und sein Einfluß muß als unheilvoll bezeichnet werden. Gleich Gautier kommt es auch Banville nicht darauf an, eine dichterische Stimmung zu erzeugen; ein in überraschenden Reimen ausgedrückter, mit allen möglichen Arabesken verschnörkelter kleiner Witz genügt ihm zu einem seitenlangen Gedicht. Man bewundert die halsbrecherische Gauklerkunst, aber man legt seine Verse — Dichtungen darf man nicht sagen — ermüdet aus der Hand, ohne durch einen einzigen neuen Gedanken angeregt zu sein. Gedanken?! Gedicht und Gedanken schließen sich nach Banvilles Anschauung aus. „Lorsque la coupe est vide, elle en est plus sonore" heißt es bei ihm. Er

ist eben nur eine tönende Schelle und hat nicht mehr sein wollen. Banville schwärmt für alles, was glänzt, duftet, Wirkung macht; er ist in der Dichtung etwa das, was Makart in der Malerei: der Meister der seelenlosen Schilderei. Die Beiwörter, die Farben und Düfte bezeichnen, finden sich in erschöpfender Vollständigkeit in seinen Gedichten. Die abgefeimte Boudoirpoesie, das Pariser Boulevard-, Kulissen- und Café-Leben in Versen, weiter nichts. Obendrein wimmelt es in Banvilles Seiltänzergedichten von örtlichen Anspielungen, die selbst der Pariser nach einigen Jahren nicht mehr ohne Erklärung versteht. Sehr bedauerlich, daß ein Mann von unleugbarem Geschick und Geist seine Kraft an so schnell vergängliche Nichtigkeiten vergeudet hat. Er ist wie ein Clown, der einen Monat Arbeit dransetzt, um irgendeinen Kopfsprung mit einem besonderen Kniff auszuführen, und erinnert an Gliederverrenkungsmänner wie die Schlangenmenschen.

Von seinen andern Reimereien seien genannt die Sammlungen Occidentales, Les cariatides, Les stalactites, Les améthystes. — Man errät schon aus den Namen die Künstelei dieses Becherspiels und Tellerfangs, der bei Banville Poesie heißt. In seinen mit 19 Jahren veröffentlichten ersten Gedichten, den Cariatides, hat Banville Musset nachahmen wollen; es ist ihm nicht gelungen: der Weltschmerz steht ihm sehr schlecht zu Gesicht. Auch Heinrich Heine hat er sich zum Muster genommen, dabei aber vergessen, daß Heine selbst in seinen ausgelassensten Scherzen wie ein Dichter fühlte, daß er unter Bocksprüngen und Witzen ein menschliches Herz barg. Banville kann höchstens mit Clément Marot verglichen werden, den er übrigens auch bewußtermaßen nachgeahmt hat, ohne dessen natürliche Anmut zu erreichen. Reimgeklingel wie z. B. in den Versen:

> Que Ponson du Terrail sous la muraille raille,
> Et que dans son sérail
> L'amante braille, avec un grand bruit de ferraille,
> Par chaque soupirail

ist nichts anderes als Marotismus (vergl. die Reimerei Marots auf S. 144).

Ein einziges Mal hat sich Banville über die enge Gattung der Salondichterei erheben wollen: in den fürchterlichen Monaten des deutsch-französischen Krieges, als freilich die Spaßmacherei aufhören mußte. In den Idylles prussiennes hat Banville vaterländische Poesie zu leisten geglaubt, er hat aber in Wahrheit den hellen Wahnwitz und den abgeschmacktesten, mit gemeinen Lügen verbrämten, undichterischen Chauvinismus in mäßige Verse gebracht. Zu irgend einem großen Aufschwung der Dichterseele sind eben diese Götzendiener der äußeren Form unfähig.

Die ganze Richtung der „Parnassier" wird einer noch gründlicheren Vergessenheit anheimfallen als die ihr geistesverwandte Schule Ronsards. Schon jetzt ist sie ein Plusquamperfektum.

Auch als Dramatiker ist Banville aufgetreten, aber nur als Verfertiger zierlicher Bühnennippsachen. Sein Gringoire, die Geschichte eines Dichters unter Ludwig XI. (vgl. S. 97), ist eine recht gefällige dramatische Kleinigkeit und wird zuweilen auch auf deutschen Theatern gespielt.

Nachstehend eine Probe von Banvilles lyrischen Gedichten, eines der wenigen Stücke, die nicht zu sehr geschraubt und die ohne Erklärung verständlich sind, wenn man einige Strophen wegläßt.

Premier soleil.

Italie, Italie, ô terre où toutes choses
Frissonnent de soleil, hormis tes méchants vins!
Paradis où l'on tronve avec des lauriers-roses
Des sorbets à la neige et des ballets divins.

Terre où le doux langage est rempli de diphtongues!
Voici qu'on pense à toi, car voici venir mai,
Et nous ne verrons plus les redingotes longues
Où tout parfait dandy se tenait enfermé.

Sourire du printemps, je t'offre en holocauste
Les manchons, les albums et le pesant castor.
Hurrah! gais postillons, que les chaises de poste
Volent en agitant une poussière d'or! —

Adieu donc, nuits en flamme où le bal s'extasie!
Adieu concerts, scotishs, glaces à l'ananas;
Fleurissez maintenant, fleurs de la fantaisie,
Sur la toile imprimée et sur le jaconas. —

Et vous, pour qui naîtra la saison des pervenches,
Rendez à ces zéphyrs que voilà revenus,
Les légers mantelets avec les robes blanches,
Et dans un mois d'ici vous sortirez bras nus.

C'est le temps où l'on mène une jeune maîtresse
Cueillir la violette avec ses petits doigts,
Et toute créature a le cœur plein d'ivresse,
Excepté les pervers et les marchands de bois!

Als Schüler Banvilles ist Albert Glatigny (1843—1873) zu nennen, der nicht ganz so arg wie der Meister sich in Formenspielerei verlor und an der vollen Entfaltung eines frischen reichen Talentes nur durch einen frühen Tod gehindert wurde.

Von den noch lebenden Parnassiern sei José-Maria de **Hérédia** (geb. auf Cuba 1842) als der Erbe der reinen Form genannt. Sind schon die Parnassier an sich langweilig, so ist Heredia es doppelt, denn seine Liebhaberei ist das Sonett.

Charles **Leconte de Lisle** (1818—1894) stammte von der Insel Réunion und war ein französischer Kreole. Er war nicht nur Lyriker, sondern hatte sich auch einen Namen als geschmackvoller Übersetzer des Homer, Hesiod, Anakreon und Äschylos gemacht. Ein Drama Les Erynnies nach Äschylos ist nicht ohne eine gewisse Großartigkeit der Auffassung und der Sprache.

Seine lyrischen Gedichte finden sich in den Sammlungen Poëmes antiques und Poëmes barbares. Nicht ganz so geziert wie die übrigen Parnassier, war doch auch Leconte de Lisle mehr auf die Form- und Klangwirkung als auf den dichterischen Inhalt bedacht, und seine Poesien lassen darum den Leser kalt, so sehr er auch die Kunstfertigkeit des Dichters bewundern mag. Er ist etwa mit unserm Platen zu vergleichen.

In Leconte de Lisle erblickten die Franzosen das Oberhaupt der Schule der „Impassibles“, eines Schößlings der Parnassier. Entsprechend dem Namen wollten sie die Leidenschaftlosen, die Unbewegten sein. Daher ihre übertriebene Verehrung griechischer Kunst und Dichtung; alles andere zählte für sie nicht. Leconte de Lisle wurde aus dieser Neigung ein Aufwärmer des alten mythologischen Sprachgebrauchs, mit dem man doch wahrhaftig keinen Hund mehr vom Ofen locken kann. Indessen in der Dürre der neufranzösischen Lyrik verdient Leconte immerhin als eine ehrwürdige Gestalt Beachtung. Als Probe seines besten Stils sei das in Frankreich berühmte Gedicht Nox gewählt:

Sur la pente des monts les brises apaisées
Inclinent au sommeil les arbres onduleux;
L'oiseau silencieux s'endort dans les rosées,
Et l'étoile a doré l'écume des flots bleus.

Au contour des ravins, sur les hauteurs sauvages
Une molle vapeur efface les chemins:
La lune tristement baigne les noirs feuillages;
L'oreille n'entend plus les murmures humains.

Mais sur le sable au loin chante la mer divine,
Et des hautes forêts gémit la grande voix,
Et l'air sonore, aux cieux que la nuit illumine,
Portent le chant des mers et le soupir des bois.

Montez, saintes rumeurs, paroles surhumaines,
Entretien lent et doux de la terre et du ciel!
Montez, et demandez aux étoiles sereines,
S'il est pour les atteindre un chemin éternel.

O mers, ô bois songeurs, voix pieuses du monde,
Vous m'avez répondu durant mes jours mauvais,
Vous avez apaisé ma tristesse inféconde,
Et dans mon cœur aussi vous chantez à jamais.

Eine ehrenvolle Erwähnung verdient ein Schriftsteller, der die schwere Sendung auf sich genommen, ein Vermittler zwischen französischem und deutschem Schriftentum zu sein: Charles **Marelle** (1827 bis 1903). Durch und durch Franzose in jedem guten Sinne des Wortes, war Marelle durch langjährigen Aufenthalt in Deutschland — er lebte in Berlin — zu einem vortrefflichen Kenner deutschen Geisteswesens geworden. Viele deutsche Lieder hat er mit dichterischem Verständnis vorzüglich metrisch übersetzt, und der deutschen wie der französischen Jugend hat er einen dankenswerten Dienst geleistet durch seine Kinderlieder unter dem Titel: Le petit monde. Die Gattung „Kinderlieder" hat Marelle für Frankreich beinah erst schaffen müssen; in keinem Lande Europas hat die Literatur sich so wenig um die lesende Kinderwelt gekümmert, wie in Frankreich. Vieles hat Marelle dem Deutschen entlehnt, entlehnen müssen; vieles aber ist sein eigenes Dichterwerk.

Eine besondere Betrachtung fordert die französische Kriegslyrik von 1870/71. Nichts ist bezeichnender für den Tiefstand der Liederdichtung in Frankreich überhaupt, als daß nicht einmal ein so erschütterndes Ereignis wie der letzte Krieg einen einzigen großen Dichter erzeugt, nicht ein einziges der Anführung wertes Lied geschaffen hat. Man denke an die deutsche Kriegslyrik von 1813, aber selbst an manches deutsche Lied von 1870 und 1871, und staune über die dichterische Armut eines großen, vaterlandliebenden Volkes in den Stunden höchster Begeisterung und brennendsten Schmerzes.

Über Hugos Gedichtsammlung L'année terrible (vergl. S. 372) sei hier im Zusammenhange nur wiederholt: unwürdig des Verfassers und des Geschickes. Selbst ein Dichter wie Hugo schwamm mit dem trüben Strome der Verleumdung und Beschimpfung des Feindes, dem Frankreich in einem ehrlichen und auf beiden Seiten heldenhaften Kampfe nicht ruhmlos unterlegen war. Das nämlich ist der Unterschied zwischen der deutschen und der französischen Kriegslyrik: unsere Körner und Arndt, ja selbst Heinrich von Kleist in seinem wütigen „Germania an ihre Kinder", sie haben den lodernden Zorn und den männlichen Haß gesungen, der dem feindlichen Eindringling gebürt, aber sie haben den Feind, zu dessen Bekämpfung sie aufriefen, nicht lügnerisch verkleinert. Die französische Lyrik des letzten Krieges enthält weit weniger Vaterlandsliebe als bübische Beschimpfung des tapferen Feindes. Aber nicht nur die Kriegslyrik, — fast die gesamte Kriegsliteratur der Franzosen über jene Zeit wird befleckt durch die Schmach der Verleumdung des Feindes. Dieser Zug hat selbst die geistvollsten Männer geradezu albern

Digitized by Google

gemacht. Außer der Literatur zur Schreckenszeit der Revolution, etwa den Schriften Marats und dem „Père Duchêne“, gibt es nichts so Widerwärtiges und zugleich Dummes in der französischen Literatur wie die Dichtungen in Versen oder Prosa über den Krieg von 1870/71, mit ganz verschwindenden Ausnahmen. Ein so erschreckendes Aufrühren der Grundsuppe der Gemeinheit, der tiefsten Schlammschichten eines Volkscharakters, namentlich in den literarischen Kreisen, hat es niemals zuvor gegeben, denn selbst in der Revolutionszeit hatte sich kein anständiger Schriftsteller an den Unflätereien der Feder beteiligt. 1870/71 aber ging ein Teufelssabbat los, auf dem nur wenige der großen und kleinen Schriftsteller Frankreichs fehlten. Selbst Hugo spricht von den deutschen Kriegern nur wie von Genossen des Schinderhannes, und Edmond de Goncourt verschmäht es nicht, in seinen Tagebüchern sich zum Verbreiter der kindischsten, der schmutzigsten Lügen zu machen. Nein, so hat nie zuvor ein Volk sich in einer großen Heimsuchung literarisch erniedrigt. Man darf dem gerechten Schmerz über die Niederlage des Vaterlandes sehr viel nachsehen, und grimmiger Haß gegen den Feind der Heimaterde entehrt keinen Mann, befleckt keinen Dichter. Aber vergebens sucht man nach einem Seitenstück in der Geschichte für diese schlimmste Folge des letzten Krieges: die Selbstentwürdigung durch die Beschimpfung des Gegners. Man braucht nur das höchste Vorbild des Gegensatzes: Äschylos' „Perser“ zu nennen, um zu fühlen, wie furchtbar tief die französische Volksseele erniedrigt wurde — durch ihre geistigen Führer.

Auch die harmlosen, die sanften Flötenspieler des Literaturorchesters hielten sich verpflichtet, in die schrille Katzenmusik einzustimmen; selbst ein Coppée und der seichte Romanschreiber Féval haben mitgelogen und mitgepfiffen. Maupassant hat von den Erzählern fast allein mehr die grausam spaßige Seite des Krieges behandelt (z. B. in „Boule-de-suif“), und von Zola muß man sagen, daß er der furchtbaren Größe des Ringens gerecht geworden (in „Débâcle“), ohne den Gegner herabzuwürdigen. Von den Männern der Wissenschaft haben sich die wahrhaft Bedeutenden freigehalten von dieser Selbsterniedrigung, so Renan und Taine, und nur ein Phrasenmacher wie Michelet hat teilgenommen an dem wüsten Indianergeheul.

Im allgemeinen läßt sich feststellen; je unfähiger und wertloser die Schriftsteller, desto niederträchtiger ihre Haltung in jenen Prüfungsstunden. Vollends die Tagespresse von damals war eine Schande für das Preßgewerbe überhaupt. Die Literatur Frankreichs aus jener Zeit war nicht nur an sich unwürdig, sondern auch unwürdig der tapferen Haltung des französischen Heeres und Volkes. Und was ihr ein besonders gemeines Gepräge aufdrückt: fast alle jene lügnerischen Schrei-

hälse haben ihr Handwerk hinterm warmen Ofen getrieben und sich gehütet, die Feder mit der Kugelbüchse zu vertauschen.

Darum sei die eine rühmliche Ausnahme doppelt anerkennend hervorgehoben: Paul **Déroulède** (geb. 1846), ein Neffe Augiers. Er ist Deutschlands erbitterter Feind, er hat in seinen Chants und Nouveaux chants d'un soldat (1872 und 1875) und in den Refrains militaires (1888) seinem Hasse gegen den Feind grimmigen und oft ungerechten Ausdruck verliehen; aber — er hat 1870 als Freiwilliger sein Leben fürs Vaterland eingesetzt und sich damit einiges Recht zu seinen Versen erworben. Daß sie dichterisch wertlos sind, hat nicht viel auf sich, denn auch bessere politische Lieder veralten und verschwinden schnell.

Von größerer inhaltlicher Bedeutung ist die neueste Arbeiterdichtung. Die Zeiten, in denen Pierre Dupont seine Arbeiterlieder sang, Lachambeaudie seine sozialen Fabeln schrieb, sind vorbei; die Stelle des versöhnlichen, hoffnungsvollen Zukunftglaubens hat ein finsterer, entschlossener Trotz und eine unversöhnliche Bitterkeit eingenommen. Zwei sehr ernst zu beurteilende Arbeiterdichter sind in jüngster Zeit hervorgetreten: **J. B. Clément** mit seinen „Chansons" (1884) und Eugène **Pottier** mit seinen „Chants révolutionaires" (1887). Beide waren Mitglieder der Pariser Kommune von 1871. In der Unerbittlichkeit des Hasses gegen Regierung und Bürgertum sind sie gleich; Pottier ist von Beiden der volkstümlichere und sangbarere. Es lohnt, aus seinen Gedichten eine Probe zu geben:

Jean Misère.
Décharné, de haillons vêtu,
Fou de fièvre, au coin d'un impasse
Jean Misère s'est abattu.
Douleur, dit-il, n'es-tu pas lasse?
Ah! mais . . .
Ça ne finira donc jamais?

— Malheur! ils nous font la leçon,
Ils prêchent l'ordre et la famille;
Leur guerre a tué mon garçon,
Leur luxe a débauché ma fille!
Ah! mais . . .
Ça ne finira donc jamais? . . .

Traurig rächt sich an der Volksseele die Ausschließlichkeit der französischen Lyrik, die eben nur Kunstlyrik ist. Die Dichter Frankreichs singen nicht für ein großes Volk, sondern für die engen Kreise der Pariser Gesellschaft, und so muß die Masse, die nun einmal ohne Poesie nicht leben kann, sich gleichviel welchen Ersatz suchen. Vom echten Volkslied wissen die Pariser Kunstdichter nichts oder wollen nichts davon wissen, im Volkston zu dichten fällt kaum Einem unter Hunderten ein, — so trinkt denn das dürstende Volk statt des lauteren Quellwassers der Volksdichtung, das in allen andern Kulturländern Europas so reichlich fließt, in Frankreich den nichtsnutzigen Fuseltrank der Tingeltangelreimer.

Digitized by Google

Wer sich von dieser erschreckenden Giftquelle des französischen Volkes einen Begriff machen will, der lese die zwei Bände Dans la rue (Chansons et Monologues) von Aristide **Bruant** (1896). Bruant ist der Dichter, Komponist und Sänger dieser Lieder und war zugleich der Besitzer der Singspielhalle, in der sie zuerst vorgetragen wurden. Wenige andere französische Dichtungen haben einen so beispiellosen Erfolg gehabt: 30000 verkaufte Bände in einem Jahr! Seine Lieder sind das Schauderhafteste, was irgend eine Literatur an schamloser Verworfenheit besitzt: die „Poesie" der niedrigsten Dirnen- und Zuhälterwelt, der Verbrecherspelunken und Mörderzellen, alles in der unverstellten Pariser Straßensprache. Es ist jenseits aller Begriffe verworfen, aber — es ist volkstümlich und sogar sangbar. Der Nachwelt werden diese Lieder Bruants ein Höllenbreugel-Bild des heutigen Paris überliefern. Die französischen Dichter wollen oder können nicht für ihr Volk dichten, das Volk verlangt nach Dichtung, — da findet sich denn ein Bruant. Schon im 18. Jahrhundert bei gleicher Dürre der volkstümlichen Dichtung hatte ein gewisser **Vadé** in ähnlichem Tone gesungen; als bald darauf das Fallbeil der Revolution von singenden Tigern in Menschengestalt umtanzt wurde, da fanden sie ihre Volkslieder fertig vor!

Neben den Dichtungen Bruants blüht natürlich auch das Bänkelsängertum harmloserer Art. Hierfür ist zwar kein Dichtername als besonders wichtig anzuführen, aber einer der Sänger mag genannt werden, weil er während mehrer Jahre beinah eine politisch wichtige Rolle gespielt hat: **Paulus**. Eines der von ihm vorgetragenen Lieder: „En rev'nant d'la revue" hat durch die Beziehung auf den damals aussichtreichen Streber Boulanger eine Weltberühmtheit von einem Jahre genossen; es ist von einer ans Wienerische erinnernden Gemütlichkeit.

Über die neueste Richtung der französischen Lyrik, die Schule der Dekadenten und Symbolisten, handelt das Schlußkapitel dieses Buches.

Achtes Kapitel.

Der Roman.

1. — Die Phantasten und die Idealisten.

Der französische Roman teilt die guten und die bösen Geschicke der französischen Literatur überhaupt: er genießt dank der Verbreitung der Sprache in den gebildetsten Klassen aller Kulturländer eine Tagesberühmtheit, mit der sich die Romane keines Volkes messen können. Indessen damit hat er mit wenigen Ausnahmen seinen Lohn dahin: er wird mit der flüchtigen Mode geboren und sinkt mit ihr in das Grab, worin den Todesschlaf die Moden von gestern schlafen. Es ist sehr

fraglich, ob das 19. Jahrhundert mit seiner fast unheimlichen Blüte des Romans auch nur einen einzigen Band als dauernde Bereicherung der französischen Literatur hinzugefügt hat. Man darf sich nur nicht durch den ohrenbetäubenden Lärm täuschen lassen, der sich von Zeit zu Zeit über eine neue Schule, einen neuen Menschen, ein neues Buch erhebt. Das Schicksal der einst berühmtesten französischen Romandichter und ihrer Werke mahnt zur Vorsicht. Auch muß man unterscheiden zwischen der bloßen Berühmtheit, die meist nur von Literaturgeschichte zu Literaturgeschichte überliefert wird, und dem bleibenden lebendigen Wert für das Geistesleben des französischen Volkes. Der Verbrauch von Berühmtheiten, zumal im Roman, ist nirgend hastiger als in Frankreich. Auf die maßlose Überschätzung folgt oft noch in demselben Menschenalter die völlige Vergessenheit.

Zu Hilfe kommt den Franzosen ein Vorteil, der in der Abgeschliffenheit ihrer Sprache, und einer lange geübten Kunstfertigkeit des Ausdrucks beruht: kein anderes Volk ist so reich an vorzüglicher Mittelware des Romans! Was auf diesem Gebiet nicht geradezu stümperhaft ist, das ist durchschnittlich lesbarer als die mittelmäßigen Romane z. B. der Deutschen und der Engländer.

Den Hauptunterschied des französischen Romans vor dem der beiden ebengenannten großen Romanvölker bildet sein Mangel an Poesie. Er ist fesselnd, reich an feiner Beobachtung, kühn in der Darstellung auch des Bedenklichen, und so ließen sich noch viele andere gute Eigenschaften hervorheben; aber jener Mangel bleibt bestehen. Die Franzosen fühlen ihn nicht so, wie die Deutschen, die Engländer, die Russen und die Skandinavier, denn abgesehen von wenigen Ausnahmen kennen die Franzosen nur ihre eigene Literatur. Sie wissen nicht, daß sie keinen Romandichter wie Gottfried Keller, keinen Novellisten wie Storm, Mörike, Heyse besitzen, um nicht von den großen Erzählern der andern Völker zu reden. Die seltenen Abweichungen von der Regel bestätigen diese nur.

Zur großen Kunst zählt der Roman in Frankreich erst seit dem 19. Jahrhundert. Man bediente sich im 18. Jahrhundert der Form des Romans oder der Novelle fast nur, um einer philosophischen Beweisschrift eine gefälligere Form zu geben, besonders um auch bei der weiblichen Leserwelt Verständnis zu finden. In diesem Sinne hatte Voltaire z. B. seine Contes geschrieben. Prévosts Manon Lescaut war ein Glücksfund, der dem Verfasser ungewollt und ungesucht vom Himmel fiel; er weckte ja auch zu seiner Zeit geringe Beachtung. Man hatte bis zum 19. Jahrhundert wie zwischen edlen und unedlen Wörtern (vgl. S 354) so zwischen edlen und unedlen Literaturgattungen unter-

schieden: der Roman gehörte nicht zu den edlen. Um ihn den andern Gattungen ebenbürtig zu machen, dazu war die völlige Umgestaltung der Lesergemeinde notwendig, die sich durch die Revolution vollzog. Erst im 19. Jahrhundert erweiterte sich der Kreis der französischen Leser aus den wenigen Zehntausenden der bevorrechteten und gebildetsten Klassen zu den Hunderttausenden und Millionen der Mittelschichten und der Kleinbürgerwelt. Dazu kam dann die unübersehbare Umwälzung der verbilligten Presse, die zur Gewinnung der breitesten Lesermassen das Lockmittel des Romans im Beiblatt oder „unterm Strich" (Feuilletonroman) benutzte. Erst hierdurch gewann der Roman seine alles überwuchernde Herrschaft in der Literatur, die noch immer fortdauert und auch ihr Teil zur Beiseiteschiebung der Lyrik beiträgt.

Der französische Roman des 19. Jahrhunderts war in seinen Anfängen erfüllt vom romantischen Geiste. Den Hauptwert legten Schriftsteller und Leser mehr auf den schönen Schein, die lebhafte Erfindung und die Ungebundenheit der Phantasie oder auch der Phantasterei, als auf die strenge Beobachtung des wirklichen Lebens und auf dessen gewissenhafte Nachbildung. In einer Zeit, die noch so erfüllt war von den Schwingungen oder Nachschwingungen der furchbarsten Wirklichkeit, war man froh, sich aus ihr hinüberflüchten zu können in das heitere Reich dessen, was sich nie und nirgend hat begeben. Vorbildlich wirkte namentlich ein deutscher Erzähler, E. T. A. Hoffmann, in dessen phantastischen Novellen die Franzosen gerade das fanden, was ihnen bis dahin gefehlt hatte: die märchenhaft waltende Macht der regellosen Einbildung und das Hineinragen der Geisterwelt ins klare, nüchterne Verstandesleben.

Charles **Nodier** (1780—1844) möge die lange Reihe der Erzähler eröffnen, weil er unter den Romantikern der Erste war, der bewußtermaßen auf das Gebiet des Romans und der Erzählung die Grundsätze der neuen Schule anwandte, ohne sie zu übertreiben. Er hat sich stets von den Romantikern der strengen Richtung, wie Gautier, durch ein geschmackvolles Maßhalten unterschieden.

Das Beste, was Nodier geschrieben, sind seine kleinen phantastischen Erzählungen, vor allen Trilby, ou le lutin d'Argail (1822) und die ganz an Cazotte und E. T. A. Hoffmann erinnernde Gespenstergeschichte Inès de las Sierras. Auch seine Erzählung Le chien de Brisquet verdient Erwähnung. Zu seinen Erstlingsromanen Stella und Le peintre de Salzbourg ließ er sich durch Chateaubriands Erfolge begeistern, ohne diesen an Kraft der Darstellung zu erreichen.

Nodier ist ein gutes Beispiel dafür, wie wenig im Grunde der französische Volksgeist, selbst zur Zeit der Romantiker, sich zur Phantasterei eignet. Seine Stoffe sind so gespenstisch und romantisch, wie

nur möglich; seine Darstellung aber und seine Ausdrucksweise bleiben so französisch klar, daß wir eher an Voltaire und Diderot denken als an einen gerechten Romantiker deutschen Zuschnitts. Eine geheimnisvolle Stimmung kommt bei Nodier nie auf. — Er gehört heute zu den Vergessenen und hat doch einst eine Rolle gespielt wie nur irgendeine der heutigen Berühmtheiten des französischen Romans.

Xavier de Maistre (1764—1852), der jüngere Bruder Josefs de Maistre, ist als der Verfasser der sehr anmutigen, humoristischen Plauderei Voyage autour de ma chambre (1794) und der sich daran schließenden, etwas schwächeren Expédition nocturne noch heute einer der beliebtesten Prosaiker aus den Anfängen des Jahrhunderts und der Begründer einer ganzen Literatur ähnlicher gemütvoller Schilderungen. Sein inniges Verständnis für das seelische Stillleben, für die Poesie des Kleinlebens, verbunden mit einem starken Hange zur Phantasterei, stellt Xavier de Maistre etwa neben Sterne oder unsern Adalbert Stifter.

Seine moralisierende Erzählung Le lépreux de la cité d'Aoste (1811) ist weitaus nicht so fesselnd wie die „Zimmerreise". Als ausgezeichneten Erzähler erwies er sich in den harmlosen Novellen Les prisonniers du Caucase und La jeune Sibérienne. Sie gehören zu den besten, noch heute nicht überlebten Mustern der älteren französischen Erzählungskunst und enthalten neben sehr echter Ortsfarbe einen einwandfreien Realismus. Xavier de Maistre darf durch diese beiden kleinen Meisterwerke als ein Vorläufer Mérimées gelten. Er gehört zu der geringen Zahl französischer Novellisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die ins 20te hinüberdauern.

Im Geiste de Maistres und auch des Engländers Sterne schrieb Rudolph **Toepffer** (1799—1846) seine weniger durch Neuheit der Erfindung als durch ihre phantastische Stimmung und launige Schilderung ausgezeichneten Novellen. Zuerst bekannt wurde er durch die Erzählung, eine seiner besten, Le presbytère (1833) und La bibliothèque de mon oncle. Seine andern Novellen sind unter dem Titel Nouvelles genevoises gesammelt, darunter Rose et Gertrude ein kleines Meisterstück. Er hat als begabter Künstler seine dichterischen Werke selbst mit Zeichnungen geschmückt, wie er auch seine hübschen Reisebeschreibungen (Toepffer reiste als Leiter eines großen Pensionats mit seinen Zöglingen zu Fuß durch die ganze Schweiz) selbst mit Zeichnungen verziert unter dem Titel Voyages en Zigzag herausgegeben hat. Seine anmutigen Menus propos d'un peintre genevois gehören mehr in das Bereich der Kunstgeschichte; auch sie sind in dem humorvollen Plauderton geschrieben, den Toepffer zu hoher Vollendung gebracht hat.

In Deutschland, merkwürdig genug auch in Frankreich, ziem-

Digitized by Google

lich unbekannt ist ein Erzähler geblieben, der von allen französischen Schriftstellern vielleicht am meisten an die englischen Erzähler, an Fielding, aber auch Thackeray, erinnert: Claude **Tillier** (1801—1844). Wer nicht wüßte, daß Tillier ein echter Franzose war, könnte seinen prächtigen kleinen Roman Mon oncle Benjamin sehr wohl für die Übersetzung eines humorvollen englischen oder eines gemütlichen deutschen Buches halten. Wie eigen es oft das Geschick guter Dichtungen fügt! Mon oncle Benjamin, den der Erzrevolutionär Felix **Pyat** zuerst durch eine gute Ausgabe bekannter gemacht, ist, wie die Feinschmecker längst wissen, einer der lustigsten, dabei unbedenklichsten französischen Romane, und doch kennt die Mehrzahl selbst der literaturbeflissenen Leser ihn nicht. Es ist damit, wie mit vielem Guten: Modesache. Möge Mon oncle Benjamin recht bald in die Mode kommen! Gerade für deutsche Leser, die von französischem Provinzleben so wenig wissen und ganz Frankreich nach den Pariser Boulevards beurteilen, ist dieser Roman nicht genug zu empfehlen. Tilliers andere Erzählungen sind nicht sehr bemerkenswert; er gehört zu den vielen Schriftstellern mit einem Buch.

Zu derselben Schule, wenn man so sagen will, der humoristischen Romantiker gehört Alphonse **Karr** (1808—1890). Sein erster Roman Sous les tilleuls (1832) ist schlecht aufgebaut und schwülstig, hatte aber zu seiner Zeit einen großen Erfolg. Die vielen Bände Karrs mit Romanen und Erzählungen sind jetzt verschollen, mit Recht. Im Jahre 1830 gründete er eine satirische Monatschrift unter dem Titel Les Guêpes, in der er seiner Neigung zum witzigen Spott jahrelang Genüge tat und zwar in so schonungsloser Art, daß er einer der gehaßtesten Schriftsteller wurde. Die Blätter gingen schließlich an der Ermüdung zu Grunde, die sich der Leser infolge der gezwungenen Geistreichigkeit bemächtigte. In seinen letzten Jahren hatte sich Alphonse Karr weniger mit Literatur als mit einem höchst einträglichen Blumenhandel in Nizza befaßt; er war einer der geschmackvollsten Blumenkenner und hat ein unterhaltendes Buch: Voyage autour de mon jardin geschrieben.

Den idealistischen Roman in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, und zwar den Zweckroman, vertrat mit alles überragendem Einfluß eine Frau, deren Berühmtheit zu ihrer Zeit kaum hinter Victor Hugos Namen zurückstand: George **Sand** (1804—1876.) Vierzig Jahre lang unausgesetzt bei der Arbeit, hat sie auf dem Gebiete des Romans eine Tätigkeit entfaltet, die sich an Umfang nur mit der Balzacs vergleichen läßt, an unmittelbarer Wirkung sie übertraf.

Sie ist eine geistige Abkömmlingin jener Familie französischer Schriftsteller, die das Vorrecht des Gefühls, der Leidenschaft, des Herzens



Georges Sand.

gegenüber Verstand, Herkommen und Formeln gepredigt haben. Ihre literarischen Ahnen sind Rousseau, Chateaubriand und Frau von Staël. Sie hat in ihrem ungestümen Drange, neue Gedanken, nicht neue Formen zu verkünden, nie zu den Romantikern gehalten, so viel sie auch aus künstlerischem Trieb auf eine edle Form gab. Aber Form und Inhalt decken sich bei ihr: die Sprache ist durch und durch getränkt von einem starken Hauche der Leidenschaft, der aus jedem ihrer Romane uns entgegenweht. Dabei trotz der stark geblümten Sprache doch ohne leere Rednerei, von

Digitized by Google

einer bei allem hohen Fluge verhältnismäßig keuschen Einfachheit. In ihrer Gattung war Georges Sand eine Meisterin der französischen Prosa, so gut wie Rousseau und Flaubert: mit jenem hat sie die Glut, den hinreißenden Schwung gemein; mit diesem die scharfe Beobachtung des einzelnen, wofür namentlich ihre Dorfgeschichten Zeugnis ablegen.

Sie hat bis an ihr Ende keinen Augenblick abnehmender Schöpferkraft gehabt. Gerade aus ihrer letzten Dichterzeit rühren die Geschichten aus dem ländlichen Leben des Berry, die von den hundert Bänden ihres Lebenswerkes Georges Sands Namen vielleicht am längsten bewahren werden. Selbst beim Vergleich dieser Frau mit den männlichen Größen der neuen Literatur überkommt Einen das Staunen über dieses in der Geschichte der Weltliteratur geradezu einzige Beispiel männlicher, ja übermännlicher Kraft. Noch gesteigert wird das Gefühl der Bewunderung durch ihre Lebensgeschichte (Histoire de ma vie), die die geistige Entwickelung dieser seltenen Natur ohne Eitelkeit mit überzeugender Wahrhaftigkeit schildert. Auch ihr Briefwechsel zeigt uns die persönliche Seite Georges Sands in freundlichstem Lichte. Der einzige dunkle Punkt ihres Lebens, das Benehmen gegen Alfred de Musset, ist wohl auf Rechnung unvereinbarer Charaktergegensätze zu schreiben.

Sie hieß mit ihrem Mädchennamen Aurore Dupin und stammte väterlicherseits von Moritz von Sachsen ab, dem natürlichen Sohn Augusts des Starken und der Aurore von Königsmark. Geboren wurde sie in Paris, aber auf dem Lande erzogen. Von Jugend auf eine leidenschaftlich empfindende Natur, verfiel sie während ihrer klösterlichen Erziehung (1817—1820) beinah in religiöse Schwärmerei, aus der ihr „vielgeliebter Meister" Jean-Jacques Rousseau sie in eine andere Richtung der Gefühlsüberreizung riß. Rousseaus Contrat social, La confession d'un vicaire savoyard und La nouvelle Héloïse, daneben Chateaubriand und Byron waren um jene Zeit ihre Lieblingsschriftsteller. In dem dadurch erzeugten Zustande höchster seelischer Erregung wurde sie 1822 an einen Herrn Dudevant verheiratet, von dem sie einen Sohn und eine Tochter hatte. Ihre emporstrebende Natur fand kein Genüge an dem sehr gewöhnlichen Gatten, sie trennte sich mit ihren Kindern im Jahre 1831 ohne Aufsehen von ihm, um in Paris ihren künstlerischen Neigungen zu leben. Erst 1836 erlangte sie die gesetzliche Bestätigung der Trennung von ihrem Manne, der ihr durch Rechtshändel das Leben sauer genug gemacht, sie aber durch die Notwendigkeit, sich eine eigene Stellung zu schaffen, der Literatur zugewandt hatte. Um ganz ungezwungen und vor allem um billig zu leben, nahm die junge Frau ihre genugsam bekannten unabhängigen Gewohnheiten an, trug Männerkleider und rauchte Zigaretten, ohne darum aufzuhören, eine liebevolle Mutter und sorgsame Erzieherin ihrer Kinder zu sein.

Im ersten Jahre ihres Pariser Aufenthaltes, 1831, schrieb sie nach zahllosen vergeblichen Versuchen, sich literarisch geltend zu machen, mit ihrem Freunde Jules Sandeau zusammen unter dem Pseudonym „Jules Sand“ einen Roman: Rose et Blanche. Schon 1832 erschien ein größerer Roman von ihr allein unter dem Namen „Georges Sand“: Indiana. Er war eine literarische Tat und erregte selbst inmitten des lauten Siegesgeschreies der Romantiker über die Klassiker das größte Aufsehen. Hier war ein ganz neues Talent, das man nicht in eines der bekannten Literaturschubfächer einzureihen wußte: ein eigener Stil, feurig beredte Sprache, dabei eine Macht der Leidenschaft, die trotz ihrem himmelhohen, unmöglichen Idealismus, oder vielleicht gerade deswegen, selbst die nachdenklichen Leser fortriß. Von da ab hat sie bis 1876 ungefähr 80 Romane geschrieben, von denen keiner gänzlich wertlos, die meisten von demselben Feuer der idealen Überzeugung erfüllt sind, wie Indiana. In diesem wie in den schnell aufeinander folgenden Romanen Valentine, — Lélia, — Lettres d'un voyageur, — Jacques, — André, — Léone Léoni, — Simon, — Mauprat, — Les maîtres mosaïstes, — La dernière Aldini predigt Georges Sand in stets wechselnder Einkleidung den Sieg der wahren Leidenschaft über alle Äußerlichkeiten. Besonders schlecht kommen in diesen Romanen die Ehemänner weg; sie macht sich beinahe zum Anwalt der Notwendigkeit des Ehebruchs in allen Fällen, in denen der Gatte seiner Frau unwürdig sei oder sie nicht aus Liebe zu seiner Lebensgefährtin gemacht habe. Über die Bedenklichkeit dieser Lehre weiß sie aber durch die hinreißende Gewalt ihrer beredten Sprache und durch die geschickte Verteilung der Charakterrollen wegzutäuschen: der Leser fühlt sich fast versucht, ihr in dem Einzelfalle Recht zu geben.

Seit 1836 lebte sie acht Jahre lang mit dem Komponisten François Chopin in innigstem Freundschaftsverkehr beisammen. In dieser Zeit beginnt die zweite deutlich unterscheidbare Entwickelung ihrer Schriftstellerei. Durch die Bekanntschaft mit einem Anwalt in der Provinz, Michel de Bourges, war sie mit den Grundgedanken des französischen Republikanismus vertraut geworden; ihre Beziehungen zu Lamennais und Leroux wiesen ihr von nun an ein neues Feld der Verteidigung von Fortschrittsgedanken durch das Mittel des Romans an. Am meisten auf sie gewirkt hat wohl der persönliche Verkehr mit Pierre Leroux (1797—1871), dem Prediger edler Menschlichkeit, dem Volkswirtschaftlehrer und hochsinnigen Demokraten. Den Einflüssen dieser beiden Männer verdanken wir die für die religiöse und politische Freiheit mit männlicher Kraft eintretenden Romane aus Georges Sands zweiter dichterischer Entwickelungsstufe: Spiridion, — Les sept cordes de la lyre,

Digitized by Google

— Le compagnon du tour de France, — Le meunier d'Angibault und Le péché de M. Antoine. Manches in diesen Romanen nimmt die Lehren des neuesten Sozialismus und Kommunismus voraus.

Aber bald zeigte sich die vielseitige, rastlose Frau abermals in neuer Beleuchtung: durch ihre Freundschaft mit Chopin und Liszt angeregt, zudem durch mehrfache Reisen mit künstlerischen Fragen vertraut geworden, schrieb sie Consuélo, einen ihrer vollendetsten Romane, freilich durch die Länge etwas ermüdend.

Die revolutionäre Bewegung um die Mitte des Jahrhunderts nahm Georges Sand lebhaft in Anspruch; ihre zahlreichen politischen und sozialen Tagesschriften aus den Jahren 1848—1850 haben jetzt ihre Zeitgemäßheit verloren.

Aus ihrer ländlichen Zurückgezogenheit in Nohant im Berry sandte sie dann in rascher Folge, angeregt durch Berthold Auerbachs Dorfgeschichten, ihre kleineren Romane in die Welt, die ihr für alle Zeiten den Rang eines Prosaklassikers ihres Landes sichern: jene Geschichten aus dem Dorfleben des Berry, in denen das Herz des Volkes wie in wenigen andern französischen Dichtungen schlägt. La mare au diable, — La petite Fadette, — François le Champi nehmen es an Einfachheit und Wahrheit der Charaktere, wenn auch nicht der Sprache, an hoher Erzählungskunst und Lieblichkeit des Inhalts mit dem Besten auf, was die erzählende Literatur irgend eines Landes auf verwandtem Gebiet hervorgebracht hat. Nur Gottfried Keller überbietet sie, wie er alle französischen Erzähler überbietet.

Doch auch bei diesem Ziel ihrer Laufbahn hat die große Schriftstellerin nicht ausgeruht: bis an ihren Tod hat sie Roman auf Roman folgen lassen. Unter den in den Jahren 1850—1876 geschriebenen seien als die vorzüglichsten genannt: Jean de la Roche, — Valvèdre, — Le Marquis de Villemer, — Mademoiselle de la Quintine, — Malgré tout, — Sœur Jeanne und Flamarande.

Zwischendurch arbeitete sie an ihrer Lebensgeschichte, die in 12 Bänden vorliegt, und schrieb zahlreiche brauchbare Stücke für die Bühne, meist Bearbeitungen ihrer Romane. Am meisten Erfolg hatten François le Champi (1849) und besonders Le marquis de Villemer (1864), eines ihrer bühnenwirksamsten Stücke, das auch heute nicht veraltet ist.

Aus den letzten Jahren ihres Lebens rühren noch einige sehr anmutige Feenmärchen her: La reine Coax und Le nuage rose, auch Zeugen für die bewundernswerte Vielseitigkeit dieser Frau.

Sie ist am 7. Juni 1876 auf ihrem Schloß Nohant gestorben. Ein meisterhaftes Standbild der Sand, von ihrem Schwiegersohn Clésinger, schmückt den Vorsaal des Théâtre-Français in Paris.

Digitized by Google

Was den Schriften der Georges Sand noch heute ihren Reiz verleiht, ist der hohe Gedankenflug und die Wärme der Sprache. Nicht nur ein großer Schriftsteller, sondern auch eine große Menschenseele spricht aus ihnen. Die wechselseitige Durchdringung von Verstand und Herz, das dadurch herbeigeführte Gleichgewicht der edelsten Fähigkeiten macht ihre Kraft aus. Sie hat sich nie zu dem einseitigen Satz der Vollblutromantiker: „L'art pour l'art!“ bekannt; bei allem Formensinn stand ihr doch der Inhalt höher. Sie war zu idealistisch angelegt, um sich an der ausgeklügelten Form, noch weniger an der treuen Wiedergabe des Lebens genügen zu lassen. Sie schildert die Menschen und die Dinge nicht, wie sie sind, sondern wie sie ihr in ihren Träumen von Liebe, Glück und Vervollkommnung erscheinen. Balzac verklärt die Wirklichkeit, Georges Sand verwirklicht die Verklärung. Zwar gelingt es ihr in den größeren Romanen nicht, — wohl aber in den Dorfgeschichten —, echte, von Lebensblut erfüllte Gestalten zu schaffen; ihre Personen kommen aus dem Zustande des romanenhaften Dämmerlebens nicht recht heraus; die Gedanken ihrer Romane prägen sich ein, aber deren Träger verschwimmen. Dagegen sprechen Georges Sands Romane zum Herzen, zu allem Edelsten, was der Mensch besitzt; während sich die Romane selbst der bedeutendsten Realisten, Balzacs und Flauberts, fast ausschließlich an unsere künstlerische Seite wenden. Die Liebe, wie Georges Sand sie schildert, ist in ihrer übermenschlichen, serafischen Höhe ein unerfüllbarer Traum, aber ein schöner Traum, und ihn zu träumen tut wohl. Daß Georges Sand es übrigens mit den Meistern des Wirklichkeitromans an scharfem Blick für Natur und Menschen aufnimmt, hat sie durch ihre Dorfgeschichten glänzend bewiesen. Die schönste Aufgabe des Romanes: die künstlerische Verwirklichung des Edlen und Schönen — hier findet sie sich bis zur Vollkommenheit gelöst.

Wenn trotzdem nicht zu leugnen ist, daß Georges Sands Romane bei dem jüngeren Lesergeschlecht, auch bei den Frauen, zu verblassen beginnen, so liegt das zum Teil daran, daß ihr Gedankeninhalt heute weniger reizt als vor fünfzig Jahren, da man um Forderungen kämpfen mußte, die heute der Erfüllung nahe sind, — zum größeren Teil an der Wandelung des Romanstils. Den Ansprüchen an lebensechten Ausdruck der Personen wird Georges Sand selten gerecht. Sie war eben der größte Schriftsteller des romanhaften Romans, und dessen Zeit scheint vorüber auf Nimmerwiederkehr.

In innigem Freundschaftsbunde mit Georges Sand hat die unter ihrem Schriftstellernamen Daniel Stern bekannte Gräfin Sophie d'Agoult (1805—1876) ihrer größeren Freundin nicht unrühmlich nachgestrebt. Ihr Roman Nélida (1845) behandelt ihr Liebesleben mit

Franz Liszt und entbehrt nicht eines gewissen persönlichen Reizes. Wertvoller sind ihre Pensées, réflexions et maximes (1849); sie gehören zu dem Besten, was Frankreich an Spruchliteratur besitzt. Wäre die Form nicht etwas lose, so ließe sich wohl ein Vergleich mit Larochefoucauld ziehen. Ihre Tochter ist Frau Cosima Wagner.

Georges Sands Freund und Mitarbeiter an ihrem ersten Buch, Jules **Sandeau** (1811—1883), hat mit seinen eigenen Romanen lesbares Mittelgut geliefert. Nur der Roman Mlle. de la Seiglière (1844), den er später für die Bühne bearbeitete, ragt über den Durchschnitt hinaus und trotzt durch seine humoristische Färbung bis jetzt der Vernichtung. Sandeau verdient auch Erwähnung als Mitarbeiter an einem der erfolgreichsten Dramen Augiers: Le gendre de M. Poirier.

Alexandre **Dumas** (der Ältere) (1803—1870) ist der Begründer des zu einem einträglichen Geschäftsbetrieb gewordenen Sensationsromans, der wesentlich auf die Befriedigung des Unterhaltungsbedürfnisses der Menge abzielt. Seine Romane sind meist von ungeheurer Länge; der künstlerische Aufbau fehlt; dafür ein bunter phantastischer Rahmen der Erzählung, bis ins Unendliche gestreckt durch die Einschiebsel, deren jedes zu einem besonderen Buche hinreicht. Charakterschilderung, Logik, Wahrscheinlichkeit dürfen wir bei diesem Großmeister des Feuilletonromans und der Leihbibliothekliteratur nicht suchen. Auch die Sprache ist von einer auf die Dauer unerträglichen Gewöhnlichkeit; die Schablone beherrscht Dumas' Romane trotz der nicht genug anzustaunenden Erfindungsgabe dieses phantasievollsten aller neueren Erzähler. Aber was seinen Romanen an Tiefe und psychologischem Wert abgeht, das ersetzen sie für den Durchschnittsleser reichlich durch die Fülle der Handlung. Langweilig ist Dumas fast niemals; höchstens ermüdend durch das Zuviel der wechselvollen Begebenheiten.

Zuerst ist er als Dramatiker aufgetreten. Um nicht an zwei Stellen dieses Buches von Dumas sprechen zu müssen, sei gleich hier eine Übersicht über seine Arbeiten für die Bühne gegeben. Durch die Aufführung des Hamlet in Paris (1827) zur dramatischen Tätigkeit angeregt, schrieb er eine jammervolle Nachahmung des Schillerschen Fiesko, die aber zum Glück nie aufgeführt wurde. Mit dem romantisierenden Drama Henri III (1829) öffnete er sich die Pforten des Théâtre-Français (vgl. S. 353), für das er in schneller Folge ferner schrieb: Charles VIII, Térésa, Richard Darlington und La tour de Nesle. Mit den beiden letztgenannten Stücken begann Dumas das von ihm bis zum vollendeten Fabrikbetrieb ausgebildete System der „Zusammenarbeiterschaft“; seiner atemlosen Schreibhast und grenzenlosen Verschwendung, mehr für Andere als für sich, genügte die eigene Leistungsfähig-

keit nicht mehr. Auch für seine Romane hat er sich häufig fremder Hilfe bedient. Seine einzigen noch heute bühnenwirksamen Dramen sind Antony (1831), Kean (1836) und Mademoiselle de Belle-Isle (1845). Namentlich die beiden letzten sind von starkem dramatischen Leben und reich an packenden Auftritten, wenn sie auch auf die einfachste Wahrscheinlichkeit zu Gunsten der starken Wirkung verzichten. Antony ist durch und durch theaterhaft, melodramatisch; der schwarzäugige, dunkellockige Held und Herzenstöter würde heute selbst von den Zuschauern eines Vorstadttheaters abgelehnt werden. Zu jener Zeit machte er Aufsehen! Um sein Talent nach jeder Richtung auszubeuten, hat Dumas fast seine sämtlichen Romane dramatisch zugerichtet; mit der Literatur haben diese Fabrikarbeiten nichts zu schaffen.

Und dieser selbe leichtsinnige Abenteurer des Dramas hatte von allen Romantikern vielleicht die tiefste Einsicht in Shakespeares dramatische Größe. Er schreibt über sein hohes Vorbild: „Ich erkannte, daß in der Theaterwelt alles von ihm ausging, wie in der wirklichen Welt alles von der Sonne ausgeht; daß keiner mit ihm verglichen werden konnte: denn er war ebenso dramatisch wie Corneille, ebenso komisch wie Molière, ebenso originell wie Calderon, ebenso tiefdenkend wie Goethe, ebenso leidenschaftlich wie Schiller.“

Dumas' bedeutendster Roman ist Le comte de Monte-Christo (1845), bedeutend wegen der wahrhaft betäubenden Kraft der Phantasie, mit der er den Leser über die handgreifliche Unmöglichkeit der ganzen Geschichte täuscht. Selten hat ein Buch alle europäischen Mittelschlagleser in eine so hochgradige Spannung versetzt, wie diese ungeheure Münchhausenade. Es hat noch heute nicht ganz seinen Reiz verloren, und da es stets Menschen geben wird, die in der Literatur mehr die Unterhaltung und den angenehmen Zeittotschlag suchen als den Kunstgenuß, so wird der „Graf von Monte-Christo“ am Ende länger leben als das ganze Werk Georges Sands und der berühmtesten Allerneuesten.

Noch umfangreicher und abenteuerlicher sind Les trois Mousquetaires mit ihren Fortsetzungen: Vingt ans après und Le Vicomte de Bragelonne (1844—1845), zusammen nicht weniger als 30 Bände, wobei bemerkt sei, daß gar kein Grund vorliegt, warum diese bunte Aneinanderreihung von Mord-, Helden- und Liebestaten es nicht bis zu hundert Bänden gebracht hat.

Die Titel der zahllosen andern Romane Dumas' anzuführen, würde mehr als zwei Seiten dieses Buches in Anspruch nehmen; die Leihbibliothekslistenkataloge geben über dergleichen ausführlichen Bescheid. Man hat berechnet, daß Dumas mehr als dreimal so viel zusammengeschrieben hat, wie Voltaire, dessen sämtliche Werke etwa hundert Bände

umfassen. Scherzhaft wurde gesagt, aber man könnte es ebensowohl im Ernst sagen: Niemand habe Dumas' sämtliche Werke gelesen, nicht einmal — Dumas selber. Es gibt eine gut beglaubigte Anekdote, daß Dumas von einem der Romane, die seinen Namen trugen, unbefangen sagte: „Je l'ai signé, mais je ne l'ai pas lu". Das Verzeichnis seines Verlegers Lévy weist genau 390 Bände von Alexandre Dumas dem Älteren auf, und das ist unvollständig!

Fast zwei Menschenalter hindurch hat Dumas durch seine Abenteuerromane alle Leihbibliotheken beherrscht und Millionen von Menschen die Langweile kurzweilig gemacht. Ersetzt ist er bis heute nicht. Die Leser und ihre literarischen Zeitvertreiber sind seit Dumas sehr viel ernster geworden. Damals ging es durch, daß ein im ersten Bande von Dumas getöteter Romanmensch im zweiten Bande wieder munter auf den Beinen stand. Wohin sind jene goldenen Zeiten des Unterhaltungsromans!

Dumas hat nach Vignys Vorgang (vgl. S. 400) eine besondere, noch nicht ganz ausgestorbene Gattung des Romans geschaffen: den geschichtlichen, nicht wie Walter Scott oder Willibald Alexis, sondern mit der grenzenlosesten Verachtung der wirklichen Geschichte. „Geschichte? Die ist nur der Nagel, an dem ich meine Bilder aufhänge." Wollte ihm jemand einwerfen: So ist es in Wahrheit in der Geschichte garnicht zugegangen, so würde er antworten: Um so schlimmer für die Geschichte! Für viele Leser waren Dumas' Geschichtsromane und die seiner Nachahmer, so z. B. der Luise Mühlbach mit ihren wohl auch 300 Bänden, die einzige Quelle der geschichtlichen Belehrung.

Nicht unerwähnt dürfen die sehr lesenswerten Reiseschilderungen Dumas' bleiben. Namentlich seine Reisewerke Au midi de la France, L'Espagne und L'Afrique verdienen noch heute gelesen zu werden.

Daß Dumas auch ein sehr lustiges, ja nützliches Buch über die Kochkunst verfaßt hat, in der er Meister gewesen, möge das Bild dieses Literaturindustriellen vervollständigen. Er hatte Millionen erworben und ausgegeben oder verschenkt, und er starb im Besitz von 20 Franken, die — ihm sein Sohn gegeben!

Ein geschickter Schüler Dumas' im spannenden, phantastischen Unterhaltungsroman war Frédéric **Soulié** (1800—1847). Fast so fruchtbar wie Dumas selbst, trotz dem bei weitem kürzeren Leben, hat er namentlich durch den einen Roman: die Mémoires du Diable (1844) seinen Meister mindestens erreicht, wenn nicht an erfindungsreicher Erzählerkunst und psychologischer Vertiefung übertroffen. Er ist ernster als Dumas, nicht wie dieser hoffnungsfreudig, sondern bitter und hart in seiner Lebensauffassung; die „Memoiren des Teufels" sind ein spannendes, aber kein belustigendes Buch. Soulié hat auch eine

Anzahl Dramen geschrieben, deren aber keines sich auf der Bühne behauptet hat.

Eugène **Sue** (1804—1857) war der eigentliche Begründer des Feuilletonromans der Zeitungen und gleich Dumas jahrzehntelang einer der fruchtbarsten Großfabrikanten für die Leihbibliothekleser. Seine ersten Romane: Plick et Plock, Atar-Gull und La Salamandre haben das Seeleben zum Gegenstand und schildern mit viel Phantasie und etwas Gespensterwesen grausige Abenteuer zu Wasser und zu Lande. In diesen Romanen geberdete sich Eugène Sue als starrer Aristokrat: sein Vater war einfacher Schiffsarzt, aber seine Taufpaten die Kaiserin Josefine und Eugène Beauharnais gewesen; erst in seiner letzten schriftstellerischen Entwicklung kehrte er den für Arbeiterwohl und ähnliche schöne Dinge phrasenhaft schwärmenden demokratischen Sozialisten heraus, was ihm bei seinen ungeheuren Einnahmen nicht allzu schwer fiel: der „Ewige Jude" allein brachte dem Verfasser 200000 Franken ein!

Eine zweite Richtung in Sues Romanschreiberei bezeichnen: Arthur, L'hôtel Lambert und Mathilde; der letzte, 1841 erschienen, der beste der drei. Er versuchte sich hier zuerst im Sittenroman oder vielmehr im Unsittenroman, wurde auch ein wenig liberaler als zu Anfang und zeigte schon etwas von jener vorzugsweise mit Wollust und Grausamkeit hantierenden Erfindungsgabe, die er in seinem mehr als zehnbändigen Roman Les mystères de Paris (1842) auf die höchste Spitze getrieben. Dieser erschien in dem auf seine Ehrbarkeit ganz besonders sich etwas zugute tuenden Journal des Débats und wurde vom hohen wie niederen Leserpöbel der 40er Jahre mit atemloser Gier verschlungen. Seine Beliebtheit hat bis in die 60er Jahre vorgehalten. Eine so verruchte Verhöhnung des gesunden Menschenverstandes und des einfachen Sittlichkeitsgefühls wie in diesem vielbändigen Knäuel von Verbrechen und plumper Unwahrscheinlichkeit war seit den Tagen des Direktoriums, seit den Schmutzfinken Crébillon, de Sade und Choderlos de Laclos nicht gesehen worden. Und wie haben unsere Vorfahren für die keusche „Fleur-de-Marie", für den Ausbund der Tugend und Großmut den Herzog von Rudolstadt geschwärmt und sich bei den Scheußlichkeiten des „Chourineur" angenehm gegruselt!

Im Juif errant (1845) rechnete Sue auf die Jesuitenfresserei der Durchschnittsliberalen, indem er die Gesellschaft Jesu mit viel Phantasie aber noch mehr Geschmacklosigkeit für alles Elend auf Erden verantwortlich machte. Übrigens erreichte er die Spannung der „Geheimnisse von Paris" in diesem zweiten gleichfalls zehnbändigen Roman nicht wieder.

Von seinen zahlreichen ferneren Romanfabrikaten sei nur noch erwähnt Les sept péchés capitaux (1847) wegen der teuflischen Gewandt-

heit, mit der Sue darin unter dem Vorwande der Sittenrichterei eine Reihe der schlüpfrigsten Bilder entrollte. — Unbegreiflich bleibt es, daß ein solcher Mann dem zweiten Kaiserreich hartnäckigen Widerstand leistete und selbst die Verbannung über sich ergehen ließ: keiner war so sehr zum Romanschriftsteller unter Napoleon III. berufen wie Eugène Sue.

Der dritte unter den Massenschreibern war Paul de **Kock** (1795 bis 1871), dessen gesammelte Werke auch ins dritte Hundert Bände oder darüber laufen. Sein Gebiet: das französische spießbürgerliche Kleinleben, auch das der Provinz, ist viel beschränkter als Dumas'; um so mehr Bewunderung verdient die Geschicklichkeit, mit der er durch unerschöpfliche Erfindung seine Leser zu unterhalten wußte. Sein Humor geht nicht tief, zwingt aber zum Lächeln, und über seine seichte Schlüpfrigkeit, der er seine einst zahllosen Leser in Frankreich — und in Deutschland! — verdankte, richtet man heute milder, seitdem man die starken Düfte der allerneuesten Naturalisten geatmet.

Als die Erben jener Vielschreiber, denen die Literatur mehr wie ein einträglicher Fabrikbetrieb denn wie eine hohe Kunst erschien, sind zwei zeitgenössische, noch sehr lebendige Romanverfertiger zu bezeichnen, die eine besondere Gattung: die des anständigen, ja sogar tugendhaften Romans mit mindestens derselben Weltberühmtheit und vielleicht mit noch mehr klingendem Erfolge pflegen, als Dumas, Kock und Sue. Sie heißen George **Ohnet** (geb. 1848) und Hector **Malot** (geb. 1830); sie sind die gelesensten Schriftsteller der Erde, ihre Auflagen zählen nach Hunderten, die Zahl ihrer verkauften Bücher nach Millionen, und sie werden in wenigen Jahren so sicher oder noch sicherer vergessen sein als irgendwelche Schmierer des 18. Jahrhunderts. Wer von beiden der Wertlosere, ist schwer zu sagen; Malot erscheint als der Harmlosere, während Ohnet in sittlicher Absicht macht, sehr ähnlich unserer Marlitt, nur mit weit weniger Scheinpoesie. Ohnets Hauptwerk Le maître de forges (1882) hat in recht geschickter Dramatisierung auch auf der Bühne viel Geld gemacht, denn andere Maßstäbe als die des Geldes lassen sich an diese jenseit der Literatur stehenden Arbeiten nicht legen. Malots am meisten gekauftes Buch heißt Sans famille (1878). Da auch Halberwachsene in vielen Ländern französisch lesen, so hat dieses Kinderbuch, ein sehr schlechtes, ein ungeheures Absatzfeld gefunden.

Albert **Delpit** (geb. 1849) wandelt in Ohnets und Malots Spuren, nur mit einem Stich ins prickelnd Gewürzte. Er und zahllose seinesgleichen gehören zu den Schriftstellern, die wohl notwendig sind, da die Leihbibliotheken und Bahnhofbuchhändler auch leben wollen.

Zu den „Idealisten" in gewissem Sinne gehörte auch Octave **Feuillet** (1822—1890). In Frankreich gilt oder galt er eine Zeitlang

für eine Art Familien-Musset. Er war der Romanmacher für die feine, d. h. die gutgekleidete Gesellschaft, und für die Leser, die sich wenigstens durch Bücher gern in die Kreise einschmuggeln, denen sie persönlich fern bleiben müssen, also für die Riesengemeinde der „Snobs“. Seine Helden und Heldinnen sind stets sehr vornehm, sehr reich, auch wenn sie arm scheinen, so z. B. im Roman d'un jeune homme pauvre (1858), seinem bekanntesten Werk. Es ist überflüssig, alle seine Romane zu erwähnen; sie sind nach derselben Schablone gefertigt: Mischung aus etwas Byronismus, etwas Lasterhaftigkeit und viel Edelmut. Bei der unheimlichen Geschwindigkeit, mit der in der französischen Romanliteratur die Toten reiten, ist mit Sicherheit anzunehmen, daß nichts von Feuillet zwei Jahrzehnte nach seinem Tode überleben wird.

Saintine (1798—1865), mit seinem eigentlichen Namen Josef Boniface, verdient wegen seines liebenswürdigen kleinen Romans Picciola (1836) ein ehrenvolles Gedenken. Er schildert die Gefangenschaft eines Gegners Napoleons, dessen einzige Freude das Erblühen einer zwischen den Pflastersteinen des Kerkerhofes emporgesproßten Blume ist. Der Roman wäre ein Meisterstück ohne den etwas süßlichen Ton.

Zu den noch heute nicht vergessenen Erzählern der ersten Hälfte des Jahrhunderts gehört auch Henri **Murger** (1822—1861). Ihm verdanken das Pariser „Lateinische Viertel“ und die „Heilige Bohême“ ihren dichterischen Duft. Seine Scènes de la vie de Bohême (1848), liebenswürdige, humorvolle Schilderungen des Studenten- und Studentinnenlebens, sind kaum veraltet. Murger gibt keine nackte Wirklichkeit, sondern die Verklärung der lustigen Armseligkeit und er weiß seine Verschönerungen des wirklichen Pariser Studentenlebens mit so viel Witz vorzutragen, daß man über die ärgsten Phantastereien gern wegsieht. Er hat in diesem lebenskräftigen Büchlein das Hauptwerk einer Gattung geschaffen, die es wohl nur in Frankreich gibt: der „charge“, d. h. der tollen Übertreibung mit einem Bodensatz der Wirklichkeit.

Henri **Monnier** (1799—1877) war der eigentliche Begründer dieses Zweiges, nur ist er nicht über die Skizze hinausgekommen. Seine noch heute frischen und hinreißend witzigen Geschichtchen aus dem Pariser Straßen- und Hausleben, gesammelt als „Scènes populaires“ (1830), übertreffen an Echtheit und Humor das Meiste dessen, was heute mit vollbackigen Ansprüchen und unter hochtrabenden Kunstschlagwörtern auf -ismus als das wahre Abbild des Volkslebens auftritt. Manches in diesen wie mit dem Phonographen aufgefangenen Szenen erhebt sich ins Gebiet der großen Kunst, so z. B. die Gespräche in der die Guillotine umstehenden Menge. In den Mémoires de Josef Prudhomme hat Monnier mit Humor das Pariser Kleinbürgerleben geschildert und zugleich

das unsterbliche Urbild des französischen Philisters geschaffen, das beinah das Urbild des Philisters überhaupt ist. Es erinnert an unsere „Familie Buchholz".

Léon **Gozlan** (1806—1866), im Roman wie im Drama von großer Fruchtbarkeit, läßt sich mit Théophile Gautier vergleichen: dieselbe krankhafte Sucht nach Eigenart und dieselbe Unfähigkeit, einem Stoff, selbst einem guten, gerecht zu werden. Phantasie im Übermaß, Gestaltungskraft gering. Von seinen dramatischen Dramen ist die artige Komödie Dieu merci, le couvert est mis! noch heute nicht vergessen. In seinen Novellen herrscht eine gequälte Komik, so namentlich in der Sammlung La folle au logis.

Champfleury (1821—1889), mit seinem wirklichen Namen Jules Fleury-Husson, ist als Erzähler allenfalls noch durch die erste Titelnovelle der Sammlung Chien-Caillou (1847) bekannt. Sie erregte, namentlich durch eine begeisterte Empfehlung Hugos, ein heute kaum begreifliches Aufsehen, denn sie ist eher schlechter denn besser als irgend ein Kapitel Murgers. Seine bleibende Bedeutung beruht in seinen kunstgeschichtlichen Arbeiten, unter denen eine, über die Karikaturmalerei, hervorragt.

Emile **Souvestre** (1806—1854) war zu seiner Zeit der beliebteste Familienerzähler, wacker, fleißig, auch nicht ohne Erfindungsgabe, aber gar zu ledern und unkünstlerisch in der Darstellung. Im Zeitalter des „Enrichissez-vous!" predigte er Entsagung und bescheidene Ehrlichkeit, aber zu aufdringlich und aus Mangel an Gestaltungskraft nicht eindrucksvoll. Sein Théâtre de la jeunesse ist in Frankreich noch immer ein gerngesehener Zeitvertreib der Familien, namentlich in der Provinz.

Einer der echtfranzösischen Phantasten war Edmond **About** (1828—1885). Er vertrat eine besondere Spielart mit unleugbarer Begabung: er war der größte „Blagueur", den Frankreich neuerdings hervorgebracht. Man kann ihm selbst die tollsten Schnurren nicht übel nehmen und mag ihm auch seine Lügen gegen Deutschland verzeihen: er konnte nicht anders, und im Grunde war seine possenreißerische „Blague" doch mehr witzig als böswillig. Sein erstes Buch ist sein Hauptwerk geblieben: Le roi des montagnes (1856), eine maßlos übertriebene Darstellung des neugriechischen Räuberlebens. Es ist ein prächtiges Buch, über das selbst die Griechen mitgelacht haben. Bedenklicher schon ist seine angebliche Schilderung Neugriechenlands in La Grèce contemporaine; hier verzeiht man die Entstellung schwerer, denn es handelt sich um die Ehre eines aufstrebenden Volkes.

Seine ernstgemeinten Romane sind wenig wert; wo er nicht Possen reißen durfte, war er wie Fisch aus dem Wasser. Dagegen ist sein

Roman L'homme à l'oreille cassée wieder ganz About; er könnte allerdings auch beinahe von Jules Verne sein.

Jules **Verne**! Wer kennt ihn nicht, diesen Meister des naturwissenschaftlichen Romans, d. h. Naturwissenschaft mit einigen Vorausnahmen des 20. oder auch 21. Jahrhunderts. Er ist 1828 geboren und hat seit seinem 35. Jahre mehre Dutzend der wunderreichsten Phantasiereisen verfaßt. Seine Berühmtheit verdankt er dem Tour du monde en 80 jours (1873), doch hatte er schon vorher seine erstaunliche Reise nach dem Monde (De la terre à la lune, 1865) geschrieben, die vorzuziehen ist. Er ist ein genialer Münchhausen und das Entzücken aller Knaben. Einige seiner Reiseromane haben den Stoff zu hundertfach aufgeführten Theaterfeenstücken hergegeben.

Gustave **Droz** (1832—1895) hat viele Bücher geschrieben, aber nur eines der Nachwelt überlassen: Monsieur, Madame et Bébé (1866). Es enthält die liebenswürdige, allerdings bis an oder über die äußersten Grenzen des Erlaubten sich wagende Schilderung einer werdenden und wachsenden Familie; Hochzeit, Brautnacht, Bébés Geburt usw. Es gibt Bücher, die nur ein Franzose schreiben darf und — kann; dies ist eines davon. Seine Kunst der Darstellung des vertrautesten Familienlebens verdient übrigens volle Anerkennung. Er liefert den besten Beweis für die Fähigkeit der französischen Sprache, geradezu alles in literaturfähiger Form zu sagen.

Im Gegensatz zu Droz mag der scheußliche Adolphe **Belot** (1829—1890) genannt werden als einer der widerwärtigsten, dabei erfolgreichsten Sudler unserer Zeit. Mit etwas mehr Kunst als Crébillon und mit dem jetzt üblichen Psychologischtun all dieser auf die sinnliche Neugier des Leserpöbels rechnenden Industriellen des Romans war er nichts besseres als seine berüchtigten Vorgänger im 18. Jahrhundert: Crébillon, Sade und Spießgesellen.

Paul **Féval** (1817—1887) begann mit lockeren Unterhaltungsromanen und versuchte Sues Mystères de Paris mit seinen Mystères de Londres zu überbieten. Nach einer vierzigjährigen Tätigkeit in dieser Richtung bekam er plötzlich das, was die Franzosen „le coup de grâce“ nennen: er ward erleuchtet, wurde erzfromm, ging sogar in ein Kloster und mühte sich in den letzten Jahren seines Lebens ab, die Romane seiner früheren Jahre ins Fromme und Anständige zu übersetzen. Psychologisch fesselnd ist die Geschichte seiner Bekehrung: Les étapes d'une conversion (1871).

Ernest **Feydeau** (1821—1873) hatte das Glück, wegen seines 1858 erschienenen Romans Fanny angeklagt und verurteilt zu werden: für einige Zeit war ihm also eine gewisse Skandalberühmtheit sicher.

Digitized by Google

Er ist jetzt mit seinen zahlreichen Romanen so gründlich vergessen, als wäre er nie dagewesen. Und doch hat er die größte Ähnlichkeit mit vielen der noch immer nicht vergessenen Berühmtheiten des Tages; ja seine Fanny brauchte nur etwas moderner zugestutzt heute unter irgend einem noch berühmten Namen zu erscheinen und könnte desselben starken aber flüchtigen Erfolges wie andere Romane unserer Tage sicher sein. All das gehört nicht zur Kunst, sondern ist literarische Fabrikware.

Den allergröbsten Bedürfnissen nach bloß zerstreuender Unterhaltung kamen drei Schüler des Großmeisters des Abenteuerromans Dumas entgegen: Emile **Gaboriau** (1835—1873), — Xavier de **Montépin** (1824—1900), — **Ponson du Terrail** (1829—1871). Hier lassen sich keine Persönlichkeiten mehr unterscheiden, sondern wir haben es mit einer Literatur zu tun, die in andern Ländern, z. B. in Deutschland als Hintertreppenromane, namenlos bleibt: also die fabrikmäßig angefertigten Verbrecherromane und dergleichen. Die Zeitungen mit ihrem Romanbeiblatt haben diese schreckliche Gattung geschaffen, die ja nicht in Frankreich allein wuchert. Die phantasievolle Erfindung, die wir an dem Vater dieses Romans: Dumas bewundern, macht bei seinen Nachtretern der albernsten Sudelei Platz, zu der nichts gehört als einige Gewandtheit im schwülstigsten, unnatürlichen Stil, leider dem Lieblingsstil der von den guten Schriftstellern vernachlässigten ungebildeten Volksschichten.

Eine höhere, wenn auch nicht erhabene Kunststufe nehmen zwei nur gemeinsam genannte Schriftsteller ein: Emile **Erckmann** (geb. 1822) und Alexandre **Chatrian** (1826—1890). Diese beiden Elsässer, die eines der seltenen Beispiele völlig zu einer Gesamtpersönlichkeit verwachsener literarischer Doppelnaturen bieten, ähnlich wie die Brüder Goncourt, — und die man auch nicht anders als unter dem Zwillingsnamen **Erckmann-Chatrian** kennt, haben abermals eine besondere Gattung des hundertgestaltigen Romans im 19. Jahrhundert geschaffen: die des volkstümlichen elsässischen Romans, meist Dorfromans. Ihre Schilderungen elsässischer Menschen und Sitten sind von nicht geringem Reiz, so unwahr und romanhaft zurechtgemacht auch die meisten ihrer Helden sind. Auch wird die gar zu dick aufgetragene elsässisch-pudelmützige Gemütlichkeit auf die Länge ungemütlich. Erckmann-Chatrians Bauern sind, wie bei so vielen Dorfromandichtern, gar zu edel, zu gebildet und theaterhaft. Zu den besseren ihrer Erzählungen gehören: L'histoire d'un sous-maître, — Madame Thérèse, — Histoire d'un conscrit de 1813, — L'invasion. — L'ami Fritz.

Erckmann-Chatrian haben sich auch im Drama versucht: das nach ihrer Erzählung Les deux frères gearbeitete Stück Les Rantzau (1882) hatte einen ungeheuren Bühnenerfolg; dichterisch ist es dürftig.

Leider haben die ein Lebenlang zusammenwirkenden treuen Freunde sich zuletzt wegen politischer Meinungsverschiedenheiten entzweit, und Chatrian, der mehr französisch gesinnte, ist unversöhnt vor seinem Mitarbeiter gestorben.

Auch André **Theuriet** (geb. 1838) ist einer der begabteren Vertreter der erfreulich wachsenden Gattung des französischen Provinzromans. La fortune d'Angèle, — Madame Véronique (Scènes de la vie forestière), — Raymonde gehören zu den besseren neuen Romanen idealer Weltanschauung. Sein bekanntestes Werk: Toute seule ist ein guter Roman, dem nur mehr entschlossene Kraft nötig wäre, um Theuriet einen der vordersten Rangplätze unter den lebenden Erzählern anzuweisen.

Besondere Beachtung verdient sein Buch Sous bois wegen des darin sich kundgebenden innigen Gefühls für Wald und Haide. Er ist einer von der kleinen Schar französischer Romandichter, deren Werke nicht bloß nach Pariser Pflaster- und Mauersteinen riechen. In Sous bois findet sich u. a. ein Aufsatz über französische Volkspoesie, der den wie es scheint unheilbaren Mangel der Lyrik Frankreichs: das Fehlen des Volkstones, richtig bezeichnet und auf das einzige Mittel der Heilung hinweist.

Ein Provinzdichter und zwar gegenwärtig der bedeutendste ist auch Emile **Pouvillon** (geb. 1840) in Montauban. In seinem reizenden kleinen Dorfroman Césette (1880) und in den Nouvelles réalistes hat er sich als einen Erzähler ersten Ranges erwiesen. Das Übergewicht der Pariser Literaturwelt über alles, was Provinz heißt, läßt solche Dichter in Frankreich nur sehr mühsam zur Anerkennung gelangen.

Der unter dem Namen Jules de **Glouvet** schreibende Jules Quesnay de Beaurepaire (geb. 1833) hat gleichfalls in einer Reihe lesbarer Romane Land und Leute seiner Heimat (Maine) vortrefflich geschildert. Le marinier z. B. ist einer jener Romane, die in jedem andern Lande als Frankreich einen dauernden Erfolg errungen hätten, aber er behandelt einen so unendlich weit von den Pariser Boulevards abliegenden Stoff! — Glouvet-Beaurepaire war der Staatsanwalt in dem Prozeß, der den General Boulanger zwang, sich aus Frankreich zu verbannen; in der Dreyfus-Sache hat er sich heillos lächerlich gemacht.

Im Süden wurzelt der auch hierher zu zählende Paul **Arène** (1843—1896), einer der dichterischsten Erzähler, bei dem man vielfach an sein Vorbild Alphonse Daudet erinnert wird. Seine Novelle La chèvre d'or ist ein köstliches Stück neuprovenzalischer Dichtung in nordfranzösischer Sprache, sein erzählt und ganz erfüllt von südlicher Stimmung. Die Verschmelzung urmoderner Darstellung mit stimmungsreicher Mystik ist Arène wie keinem zweiten Franzosen gelungen.

Digitized by Google

In Anatole **France** (geb. 1844) erblicken viele Franzosen, und mit ihnen mancher Deutsche, nicht nur den bedeutendsten Romandichter Frankreichs in der Gegenwart, sondern überhaupt einen von Frankreichs größten Geistern. Seine bekanntesten Romane sind: Le crime de Sylvestre Bonnard (1881), — Le lys rouge (1894), — L'orme du mail (1897), — Monsieur Bergeret à Paris (1901). France ist zweifellos einer der feinsten Stilkünstler und der geistreichsten, auch wissensreichsten Plauderer seines Landes. Hierüber sind Franzosen und urteilsfähige Nichtfranzosen einig. Den Franzosen erscheint er auch als ein großer Dichter; hiergegen muß Einspruch erhoben werden. France erinnert in seinen Romanen an unsere Romantiker: er schreibt sehr fesselnde Romananfänge, aber dann versagt die Gestaltungskraft, und an ihre Stelle tritt der über alles sehr klug und sehr fein urteilende Esprit. So wertvoll dieser ist, zumal gepaart mit hoher Sprachmeisterschaft — ein bischen Dichterkraft ist mehr wert als aller Esprit, denn die Dichtung, die echte, bleibt, der Esprit verfliegt. Es gibt nicht sehr viel gute Witze von gestern. Wir haben in Deutschland zwanzig Romandichter, denen Anatole France, der Dichter, nicht bis zu den Schultern reicht; allerdings kaum einen Sprachkünstler gleich ihm.

Hier müßte auch **L. Halévy**, der liebenswürdige Erzähler, genannt werden; doch überwiegt in seiner literarischen Laufbahn das Drama so sehr, daß er an anderer Stelle stehen muß (vgl. S. 499).

Henri **Gréville**, Schriftstellername für Frau Alice Durand-Fleury (1842—1902), hat ihr kleines Sonderfach im Roman, dem russischen, mit großer Geschicklichkeit und Lebensechtheit ausgefüllt. Sie hat lange in Rußland gelebt und Land und Leute anschaulich geschildert.

Victor **Cherbuliez** (1823—1899) ist der wohlbekannte schweizerische Verfasser einiger Dutzend guter Romane, die aber keinen neuen Zug zur französischen Erzählungskunst hinzugefügt haben. Er ist ein besserer Stilist als Erfinder und Menschendarsteller. Aus der langen Romanreihe seien hervorgehoben: Le comte Kostia, — Le roman d'une honnête femme, — Miss Lovel, — L' idée de Jean Têterol (1878), wohl sein eindrucksvollstes Werk, — Noirs et Rouges. Bekannt ist seine wertvolle kunstgeschichtliche Schrift: Un cheval de Phidias. Er schrieb lange als „G. Valbert" die Auslandspolitik für die Revue des Deux-Mondes, meist in deutschfeindlichem Sinne.

Zu einem der Lieblinge der europäischen Leserwelt ist in den letzten Jahren ein Romandichter mit sehr eigenartiger Begabung geworden: **Pierre Loti**, mit seinem wahren Namen Julien Viaud (geb. 1850), Kriegschiffskapitän und Mitglied der Akademie. Er hat sich die Herzen der Leser gewonnen durch seine Haupteigenschaft, die seltenste des neuen französischen Romans: er ist ein Dichter. Ohne diesen stärksten

Reiz würde selbst die lebhafte Teilnahme am Stoff nicht ausreichen, jedes Werk Pierre Lotis als eine Bereicherung der französischen Literatur zu begrüßen. Er wählt mit Vorliebe die fernsten, seltsamsten Schauplätze, die er auf seinen Berufsreisen besucht hat, zum Boden seiner Romane. Meist sind es Liebesgeschichten mit fremdländischen Frauen: Türkinnen (Aziyadé), Negerinnen (Le roman d'un spahi), Japanerinnen (Madame Chrysanthème), Tahiterinnen (Le mariage de Loti) usw. Er ist der schwüle Erotiker unter den Franzosen und nach Alphonse Daudet ihr stärkster Dichter im Roman. Ergreifend, wenn auch etwas zu lang ausgesponnen ist Fantôme d'orient, die Fortsetzung von Aziyadé, die Jagd nach den Spuren einer toten Geliebten, die zu ihrem Grabe führen. Seine wertvollste Romandichtung ist Les pêcheurs d'Islande, eine einfache, aber glänzend erzählte Geschichte aus dem Leben der bretonischen Fischer. In den letzten Jahren hat er „Jérusalem", eine Schilderung des Lebens an den heiligen Stätten, in 2 Bänden (La Galilée und Le Désert) erscheinen lassen; sie sind zwar noch sehr fesselnd durch die Darstellung der Seelenqualen eines Ungläubiggewordenen, der an den Geburtstätten des Glaubens seine Erleuchtung vergebens sucht, aber sie zeigen doch schon ein Erlahmen der eigentlichen Schöpfergabe.

Neuntes Kapitel.

Der Roman.

2. — Die Realisten. — Die Naturalisten. — Die Psychologen.

Warum seit mehr als zwei Jahrzehnten das Schlagwort „Realismus" die literarische Bewegung Frankreichs und anderer Länder bis zum Überdruß in den Bann einer Formel gezwängt hat, ist schwer zu sagen. Die Sache, die durch das aufdringliche Wort als etwas ganz Neues hingestellt werden sollte, war längst dagewesen. Zumal der französische Realismus ist keine Schöpfung der neuesten Zeit, wie man nach dem gewaltigen Lärm über Zola meinen könnte. Ohne auf die realistischen Romane des 18. Jahrhunderts (namentlich Manon Lescaut von Prévost, La Religieuse von Diderot) wiederum einzugehen, läßt sich auch in der Romanliteratur seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts ein Hang zur Naturbeobachtung und zur psychologischen Wahrheit erkennen. Das stärkere Betonen des Realismus in der Erzählungskunst als eines Gegensatzes zum Romantismus beruht auf dem uralten Gesetz der Folge von Wirkung und Gegenwirkung. Der Romantismus hatte den Klassizismus verdrängt, dessen einseitige espritvolle Gemütlosigkeit auf die Dauer unerträglich geworden war; an die Stelle der kalten Ruhe und Unpersönlichkeit des klassischen Dramas traten die übertriebene Geltendmachung der Persönlichkeit und das

stürmische Überfluten des zu lange zurückgestauten Gefühls. Als man dieser neuen Einseitigkeit müde geworden, erfolgte die Gegenwirkung, die von langer Hand, eigentlich schon neben der romantischen Bewegung vorbereitet war. Man war des bloßen „Gefühls" auch satt geworden und verlangte nach der Wahrheit der Dinge in künstlerischer Form. Es unterliegt keinem Zweifel, daß dieser Bewegung einige der Meisterwerke neuerer Zeit zu verdanken sind; doch auch daß sie den Anstoß gegeben hat zu der Übertreibung, die sich „Naturalismus" nannte, aber nichts war als einseitige Schwarzseherei, also im Grunde doch wieder halbe Wahrheit und Unnatur. Und da heutzutage die Kunstmoden sich nicht mehr in Zwischenräumen von ganzen Jahrhunderten ablösen, wie zwischen höchster Blüte des Klassizismus und Aufkommen des Romantismus; oder in halben Jahrhunderten, wie zwischen Romantismus und Naturalismus, sondern in höchstens zehnjährigen Pausen, — so hat das lebende Geschlecht Entstehen und Vergehen des naturalistischen Romans und seine Ablösung durch den psychologischen an sich vorüberziehen sehen und kann sich der Hoffnung getrösten, daß, wer lebt, noch manche andere mit gleichem Lärm kommende und ganz still gehende „höchste Entwicklung des modernen Romans" sehen wird.

Die Unerschrockenheit des sprachlichen Ausdrucks in der Schilderung gewisser Natürlichkeiten ist nur ein äußerliches Erkennungszeichen der Realisten und Naturalisten; die Hauptsache bleibt ihnen die treue Wiedergabe des wirklichen Lebens. Ihre Personen sollen nach Modellen gezeichnet sein, ihre Handlungen sich nach den Erfahrungen des Alltagslebens und ihre Sprache nach der Ausdrucksweise lebendiger Menschen richten. Vornehmlich war es die Sprache, auf die die neuzeitlichen Realisten Gewicht legten: mit der romanhaften Schablonensprache der Dumas und Sue wurde von ihnen entschieden gebrochen.

Als einer der hervorragendsten Begründer des künstlerischen Realismus im Roman muß Henri **Beyle** (1776—1843) bezeichnet werden, besser bekannt unter dem Namen **Stendhal**, den er zu Ehren des von ihm bewunderten Stendalers Winckelmann sich beigelegt. Stendhal schrieb von sich: „Ich werde erst 1880 gelesen werden." Dies ist insofern eingetroffen, als mit dem Siege der Realisten, die sich gern auf Ahnherren beriefen und Stendhal als einen ihrer frühesten beanspruchten, sein Name wieder mehr in den Vordergrund getreten ist. Es hat sich für ihn als Dichter eine etwas erkünstelte Hochschätzung gebildet, die schwerlich von langer Dauer sein wird. Was dem Erfolge seiner Romane einst hinderlich war: die gewollte Kälte, gepaart mit einer gewissen Phantasterei in der Erfindung und Fabelführung, das wirkt auch heute noch abschreckend.

Von seinen beiden wichtigsten Romanen: Le Rouge et le Noir (1830) und La chartreuse de Parme (1839) läßt sich eine wirkungs-

Digitized by Google

volle Kunst der Erzählung rühmen, auch hier und da eine unvergeßliche Stelle anführen, so im ersten die Ermordung der Heldin in der Kirche, im zweiten die Beschreibung der Schlacht bei Waterloo, wie sie sich einem Feldzugneuling darstellt; als ganzes sind sie kaum noch erträglich, so sehr man die gefeilte Sprache bewundern mag. Bei Stendhal finden sich übrigens die frühesten Wurzeln auch des heute so anspruchsvoll sich gebärdenden psychologischen Romans. Die Art, wie z. B. in Le Rouge et le Noir die keimende und wachsende Liebe der Frau des Schloßherrn für den Lehrer ihrer Kinder geschildert wird, ist noch von keinem der neuesten Romanpsychologen übertroffen worden.

Stendhals künstlerische Art: die eisige Kälte der gewollten Teilnahmlosigkeit, entsprang weniger seinem innersten Wesen, als einem übermächtigen Hange zum Absonderlichen. Alle Welt um ihn schwelgte in Gefühls- und Tränenseligkeit, — folglich war Stendhal trocken und scheinbar gleichgiltig. Sich von allen andern unterscheiden, sie ärgern, auffallen, also ein gewisses literarisches Gigerltum: das ist Stendhals hervorstechendster Zug. Die selbstgewählte Inschrift seines Leichensteins sollte lauten: „Arrigo Beyle, Milanese", um zu bezeugen, daß er sich im Leben mehr als Italiener denn als Franzosen betrachtet habe!

Größeres Lob gebührt seinem psychologischen Werke: De l'amour (1826), einer überaus geistreichen Naturgeschichte der Liebe. Von den zahlreichen „Psychologien der Liebe", die es in fast allen Literaturen gibt, ist Stendhals Studie die tiefste und feinste. Sie hält sich von Phrasenflitter frei, stützt sich auf die Beobachtungen eines bewegten, erfahrungsreichen Lebens in vielen Ländern und ist in dem kühlen Ton und dem peinlich gefeilten Stil geschrieben, der alle Werke Stendhals kennzeichnet. Ohne vor dem deutlichsten Ausdruck sich zu scheuen, sucht er doch keineswegs den Leser durch schlüpfrige Bilder zu fesseln. Manche seiner Anekdoten, die als Belegstücke dienen, sind etwas leicht geschürzt; aber Stendhal war eben ein Franzose, der für Franzosen schrieb.

Prosper **Mérimée** (1803—1870) hat seine vielseitige Tätigkeit mit einer gelungenen literarischen Täuschung begonnen: Théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole (1825). Es war jene Zeit des Ringens der jungen Romantiker, in der das Kampfeswort von der „Ortsfarbe" im Gegensatz zur Farblosigkeit des Klassizismus zuerst laut wurde. Mérimée, der sich nie zu einem Clan, zu einer Schule gehalten, sondern ein vornehmer Selbständiger war, wollte den Schreiern zeigen, wie leicht es im Grunde sei, der Welt spanisch zu kommen, ohne je in Spanien gewesen zu sein. Goethe war einer der Wenigen, die den wahren Sachverhalt sofort erkannten; er fand in Mérimée „freilich einen ganzen Kerl".

In dem Théâtre de Clara Gazul, einer Sammlung kurzer, schein-

bar in spanischer Art gedichteter Dramen, angeblich von einer spanischen dichtenden Schauspielerin, zeigte Mérimée sogleich seine Eigenart: die wunderbare Kunst der sprachlich vollendeten, ganz und gar gegenständlichen Behandlung der Menschen und ihrer Geschicke, mit einer feinen Beimischung künstlerischer Ironie. Meist blutige Stoffe, für die Mérimée überhaupt eine Vorliebe hat. Oder es ist das überlegene Spiel eines weiblichen Teufelchens mit männlicher Schwäche, wie in der Perle der Sammlung: Le carrosse du Saint-Sacrement. Die Gestalt der Périchole ist ein kleines Meisterwerk; sie deutet schon voraus auf seine berühmte Carmen.

Zum zweiten Mal führte Mérimée die Leser hinters Licht durch seine Sammlung „illyrischer" Volkslieder unter dem Titel Guzla (1830), die er als von einem Slaven Maglanowitsch herrührend bezeichnete. Goethes Stilgefühl entdeckte auch diese Täuschung, er hatte aber seine Freude an dem echtpoetischen, eigenartigen Ton der Gedichte und empfahl das Buch aufs beste. Mehre deutsche und slavische Literaturkenner ließen sich durch die geschickte Nachahmung täuschen und hielten die Guzla für illyrische (dalmatische) Urdichtungen; Puschkin hat in demselben Glauben einige ins Russische übersetzt.

Außerdem rühren von Mérimée mehre geschichtliche und kulturgeschichtliche Werke her, darunter namentlich bemerkenswert: La chronique du règne de Charles IX in Form eines Romans (1829), Histoire de Pedro de Castille und Histoire de la guerre sacrée et de la conjuration de Catilina (1848). In allen erweist sich Mérimée als ausgezeichneten Geschichtskritiker und Meister der knappen künstlerischen Darstellung. Der Stil auch dieser geschichtlichen Schriften ist von einer gewissen Marmorkälte und gesuchten Zurückhaltung; er vermeidet, ähnlich wie Stendhal, die gröberen Mittel und Wirkungen und gefällt sich in einer hoch über dem Gegenstand thronenden gleichgültigen Ruhe.

Seine Novellen sind Meisterwerke ihrer Gattung: der strengkünstlerischen, ganz unpersönlichen Erzählung. Colomba, Carmen, Arsène Guillot, La Vénus d'Ille, La partie de trictrac, Le vase étrusque sind Mérimées beste Schöpfungen, darunter Colomba wohl die, in der seine glänzenden stilistischen Eigenschaften am stärksten wirken. Am bekanntesten allerdings ist seine Novelle Carmen geworden, die Quelle der gleichnamigen Oper von Bizet. Ein Feind hohler Rednerei und jedes überflüssigen Wortes, dabei ebenso kühn in der Erfindung, wie tief in der psychologischen Entwicklung, gehört Mérimée zu jenen Realisten, die ihre Aufgabe nicht in der naturwahren Darstellung nur des Häßlichen erblicken, sondern sich durch ein feines Gefühl bei der Auswahl des Stoffes wie des Ausdrucks leiten lassen. Ihn reizte das Merkwürdige, der unge-

Digitized by Google

wöhnliche, der seltsame Einzelfall, also ganz im Sinne der ältesten Novellendichter: der Italiener Boccaccio, Bandello rc. Daher seine Neigung zum Schauerlichen und Grausamen, deren Wirkung durch seine eisige Ruhe nur erhöht wird. Er ist einer von jenen seltenen Schriftstellern, die bei dem Leser überall das Gefühl völliger Sicherheit erzeugen: es gibt keine schwachen Stellen in seinen Novellen. Er wollte, ähnlich wie Stendhal, nur für Feinschmecker der Literatur schreiben und er hat dieses Ziel noch vollkommener erreicht als sein Meister.

Mérimée war vielleicht von allen französischen Dichtern der am wenigsten mit der Rednerei Behaftete, und es ist nicht zuviel gesagt, wenn man ihn überhaupt für Frankreichs kunstgerechtesten Novellisten erklärt. Und dennoch! Seine Novellen sind Meisterwerke ihrer Art, aber — die Art ist nicht die höchste. Taine hat über Schriftsteller wie Stendhal und Mérimée das abschließende Urteil gesprochen: sie lieben die Kunst mehr als die Menschen. — Man genießt ihre Kunst, aber froh wird man ihrer nicht. Es gibt eine Art der größten Erzähler, ihre Teilnahme zurückzuhalten und dennoch Herzenswärme über ihre Gestalten auszuströmen. Dieser Art sind einige deutsche, russische, skandinavische Novellendichter, die darum Mérimée übertreffen.

Viele seiner Erzählungen sind in andern Sprachen und Dichtungsformen nachgeahmt worden, so z. B. Mateo Falcone von Chamisso.

Mérimée war auch einer der geistvollsten Altertumsforscher Frankreichs, wie seine Voyages archéologiques zeigen, und ein ebenso belesener wie tiefer Literaturforscher; seine Portraits littéraires gehören zu den geschmackvollsten französischen Arbeiten auf dem Gebiete der Kritik.

Die nach seinem Tode veröffentlichten Lettres à une inconnue (an eine Gräfin Przedrzerska) enthalten manche wertvollen Beiträge zur Zeitgeschichte, namentlich zur Kenntnis des Hofes Napoleons III., dessen ständiger Gast er gewesen. Auch sie lassen Mérimée als den vollendeten Stilisten erkennen, aber auch als einen Menschen ohne rechte Herzensbegeisterung und Liebefähigkeit.

Honoré de **Balzac** (1799—1850) wird von den Vertretern der realistischen Schule als ihr Meister anerkannt, obgleich sich bei ihm zahlreiche schriftstellerische Einzelheiten finden, die von der Auffassung und Darstellung der neuesten Realisten wesentlich abweichen. Er übertraf an dichterischer Erfindungsgabe vielleicht alle modernen Schriftsteller Frankreichs, Dumas nicht ausgenommen, mit dem er in der Fruchtbarkeit wetteiferte. In der phantasievollen Belebung der Handlung und der Personen ist er der dichterischste unter den französischen Realisten. Sie haben vieles von ihm gelernt, aber die Phantasie ist nichts, was sich lernen läßt. Sein Stil durchläuft alle Zustände von der peinlichsten Feile bis

Digitized by Google



Balzac.

zur platten Vernachlässigung; selten hält er sich einen ganzen Roman hindurch auf derselben sprachlichen Höhe.

Balzac hatte sich ein phantastisch ungeheures Ziel des Romans gesteckt: er wollte etwas der Danteschen Göttlichen Komödie ähnliches schaffen: die Darstellung der ganzen Menschenkomödie seines Zeitalters im Roman. Daher die fabelhafte Schnelligkeit, mit der er schreiben mußte. Auch die fortwährenden Umarbeitungen des ursprünglichen Entwurfs haben Balzacs Stil eine Ungleichartigkeit gegeben, die ihre künst-

Digitized by Google

lerische Wirkung stark beeinträchtigt. Es gibt Stellen bei Balzac, die geradezu unreif, schülerhaft klingen; dann wieder, oft dicht daneben, solche von einer genialen Kraft und Feinheit zugleich; eines der merkwürdigsten Beispiele für die Geheimnisse der künstlerischen Tätigkeit. Am bewunderns-wertesten ist sein psychologischer Scharfsinn: seine Physiologie du mariage, La femme de trente ans und La recherche de l'absolu sind wahre Meisterwerke der eindringlichen Seelenforschung.

Balzac begann seine Laufbahn mit mehren pseudonym veröffentlichten Romanen, die spurlos vorübergingen. Zuerst versuchte er sich in einer Reihe von Sensationsgeschichten, in denen die Handlung die psychologische Begründung überwiegt: ohne Erfolg. Erst mit dem Roman Les chouans (1827) lenkte er die Aufmerksamkeit der größeren Lesermenge auf sich, und von da ab begann seine fieberhafte Tätigkeit, die in der französischen Literatur kaum ihresgleichen hat, Gutes, Ausgezeichnetes und Mittelmäßiges bunt durcheinander zu Tage fördernd.

Seine bedeutendsten Romane hat Balzac unter dem Titel **La Comédie humaine** gesammelt, die insofern eine gewisse Einheit darstellt, als dieselben Personen in mehren Romanen wiederkehren. Diese „Menschliche Komödie" zerfällt in sechs Unterabteilungen: Scènes de la vie privée, — Scènes de la vie de province, — Scènes de la vie parisienne, — Scènes de la vie militaire, — Scènes de la vie politique, — Scènes de la vie de campagne. Mehr als 90 kürzere oder längere Erzählungen und Romane füllen diesen ungeheuren Rahmen. Natürlich kümmert sich heute kein Mensch mehr um den Rahmen, geschweige daß ihn jemand im Kopf behielte. Es geht damit wie mit dem ähnlichen Rahmen in Zolas Romanreihe: Schrullen von Schriftstellern, die nicht bloß Kunstwerke, sondern Kulturgeschichte schaffen wollten.

Aus der ersten Abteilung seien als die besten Stücke genannt: La maison du Chat-qui-pelote (1829), La femme de trente ans (1832), bestehend aus sechs kleineren Erzählungen von ungleichem Wert, aber alle ergreifend durch ihre Schilderung des weiblichen Herzens; Le père Goriot (1834), voll Übertreibungen und Unwahrscheinlichkeiten, aber großartig in der Charakterzeichnung. Balzac hat in diesem letzten Roman mit Shakespeare („König Lear") gerungen und den Wettkampf nicht unrühmlich bestanden.

Aus den Scènes de la vie de province sind die wertvollsten Stücke: vor allen Eugénie Grandet (1833), der keuscheste Roman Balzacs, ohne großen Aufwand von Erfindung, aber voll rührender Wahrheit in der Schilderung eines edlen, in seiner ersten Jugendliebe getäuschten Menschenherzens. Der Charakter der Eugénie Grandet ist das Lieblichste, was Balzac je geschaffen. Daneben ist auch die

scheinung des unheimlich geizigen Vaters ein Kunstwerk der Charakteristik; nur hat sich Balzac, wie so oft, dabei zu seltsamen Übertreibungen hinreißen lassen.

In Le lys dans la vallée (1835), einer sehr zartsinnigen Erzählung der eigenen Jugend Balzacs, stört ein gewisser Mystizismus. Die Schilderung einer leidenschaftlichen, reingebliebenen Jugendliebe ist allerdings ein Meisterwerk.

Die Scènes de la vie parisienne enthalten u. a. den schönen Roman Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau (1837), eine vortreffliche Darstellung aus dem kaufmännischen Leben der Weltstadt, in mancher Beziehung an Thackeray erinnernd, mit dem Balzac überhaupt manche Ähnlichkeit hat.

Die Splendeurs et misères des courtisanes sind zu unwahrscheinlich und stilistisch vernachlässigt, um zu Balzacs besseren Werken zu zählen. Ähnliches gilt von der Dernière incarnation de Vautrin (1847), die mit Sues Verbrecherromanen siegreich wetteifert; an spannenden Szenen hat Balzac darin das Ungeheuerste geleistet.

Die Abteilung der Scènes de la vie militaire weist nichts Hervorragendes auf. — Sehr hoch dagegen steht Le médecin de campagne (1823) aus den Scènes de la vie de campagne.

Außer der „Menschlichen Komödie" hat Balzac unter dem Titel Etudes philosophiques et analytiques eine Reihe von Romanen und kleinen Erzählungen gesammelt, deren beide bedeutendste La peau de chagrin (1831), das Goethe noch gekannt und bewundert hat, und Louis Lambert sind. Balzacs eigentliches Erzählertalent zeigt sich in diesen phantastischen Geschichten vielleicht in seiner höchsten Reife, wogegen die psychologische Schärfe zurücktritt.

In den Contes drôlatiques (1832) versuchte Balzac den cynisch-sinnlichen Geist der Fableaux des Mittelalters und Rabelais' neu zu beleben. In einer arg gekünstelten, altfranzösisch sein sollenden Sprache erzählt er 30 Geschichten bedenklichsten Inhalts, die in der Ausmalung sinnlicher Stoffe über das Maß des selbst in der französischen Literatur Gewohnten hinausgehen, übrigens auf die Dauer eintönig wirken. Überhaupt ist eine der gefährlichsten Klippen des Genusses beim Lesen Balzacs die — Langweile. Trotz der fabelhaften Erfindungsgabe wirken seine Erzählungen oft ermüdend, weil er sich zu sehr in der Ausmalung von Äußerlichkeiten und in verwirrenden Abschweifungen gefällt. Er ist der Meister des modernen „Photographiestils", der dem Leser keine nebensächliche Kleinigkeit unterschlägt, ihn vielmehr mit den Schilderungen, z. B. einer Tapete oder eines Sofabezuges, so ermüdet, daß er kaum noch Teilnahme und Frische genug für die bedeutungsvolleren Stellen der Erzählung übrig behält.

Digitized by Google

Auch im Drama hat sich Balzac versucht: sein Mercadet, eine feine Charakterkomödie, und La marâtre sind die besten seiner Theaterstücke; sie haben sich aber auf der Bühne nicht behaupten können. Die Dramatisierungen einiger seiner Romane, so der Dernière incarnation de Vautrin, waren mehr kaufmännische Unternehmungen als Literaturwerke, wie denn Balzac überhaupt neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit so ziemlich alle andern Lebensberufe versucht hat, in dem Wunsche ein fürstliches Vermögen zu besitzen.

Namentlich in den letzten Jahren, als er eine polnische Gräfin Hanska liebte und die Vereinigung mit ihr erstrebte, nahm seine Geschäftstätigkeit einen aufreibenden, unheimlichen Umfang an. Er ist daran auf der Höhe des Mannesalters und mit künstlerisch ungebrochener Kraft zu Grunde gegangen, nachdem er nur ein Jahr das ersehnte Eheglück mit der Geliebten genossen. Balzacs Briefe an die Gräfin Hanska gehören zu dem Wertvollsten, was aus dieser rastlosen Feder geflossen, und sie werden viele seiner Romane überdauern.

Vieles von Balzacs Werken ist heute vergessen, und mit Recht, namentlich jene zahlreichen Romane, die er lediglich um seine Schulden zu tilgen schrieb; aber einige Teile der Comédie humaine werden dauernd als Muster des psychologischen Romans, wenn auch nicht des Stils, und als wertvolle Beiträge zur Sittengeschichte des 19. Jahrhunderts gelten.

Mit Bewußtsein Balzac nachgeahmt hat Charles de **Bernard** (1805—1850). Seine Novellensammlung Le nœud gordien, darin die beste: La femme de trente ans, und der Roman Gerfaut halten in vieler Beziehung den Vergleich mit Balzacs Schöpfungen aus, ja sie übertreffen sie durch ihre größere sprachliche Gleichmäßigkeit.

Bernards Gerfaut ist ein gutes Beispiel zur Kenntnis des Übergangs aus dem „romanhaften" in den realistischen Roman. Sein Stil ist schon ganz modern, fast wie bei Flaubert; den Inhalt scheint er dem noch romanhaft gebliebenen Geschmack der Leser anbequemt zu haben.

Der bedeutendste von Balzacs Schülern, der künstlerischste unter den Realisten, ein Meister des Stils ist Gustave **Flaubert** (1821—1880). Freilich in anderer Art als Mérimée, dessen Glätte er reichlich wettmachte durch eine markige Ursprünglichkeit, durch die ängstliche Sorge, jedes nach Romansprache klingende Wort zu vermeiden. Hinter Balzac stand er an Reichtum der Erfindung weit zurück, er übertraf ihn aber an Stilvollendung und Gleichmäßigkeit der Darstellung. Seinen Vorzug suchte er, abgesehen von dem Roman Salammbô, nicht in der Schilderung des Außergewöhnlichen, sondern gerade in der künstlerischen Verklärung des Alltäglichen, des Mittelmäßigen. Seine Romangestalten entnahm er mit Vorliebe aus den Kreisen des Spießbürgertums; die sogenannten



Flaubert.

„interessanten Menschen“ waren ihm künstlerisch zuwider, sie schienen ihm zu theatralisch und unwahrscheinlich, um in den Rahmen seiner realistischen Bilder zu passen. Keine großen Laster, keine ungewöhnlichen Tugenden, sondern die Durchschnittscharaktere, an denen die meisten Romandichter verächtlich vorübergehen, lieferten ihm den Stoff zu seinen beiden Romanen aus dem Leben unserer Zeit: Madame Bovary (1857) und L'éducation sentimentale (1869).

Digitized by Google

Der erste wurde wegen „Unsittlichkeit" vor Gericht gezogen, doch ging Flaubert straflos aus. Madame Bovary enthält die unverhüllte Schilderung einer von Stufe zu Stufe sinkenden Frau aus dem kleinbürgerlichen Provinzleben mit einem Streben über die geistige Dürftigkeit ihrer Umgebung hinaus. Die Gegenständlichkeit der Darstellung ist vielleicht in keinem neueren realistischen Roman so weit getrieben; der Leser erhält den ergreifenden Eindruck einer Charakterentwicklung, ohne daß der Autor selbst sich irgendwie bemerkbar macht. Die Wirkung des Buches ist eine unendliche Trostlosigkeit. Flaubert ist nicht der Mann der „dichterischen Sühne"; die Moral des Romans liegt allein in seiner greifbaren, erschreckenden Wahrhaftigkeit. Die Bilder aus dem Provinzleben sind darin mit beißendem Humor gezeichnet; nie zuvor hat ein Schriftsteller die Dummheit mittelmäßiger Menschen zum Gegenstande einer so künstlerischen Schilderung gemacht.

Der Vorwurf gegen Flaubert, er habe kein Herz für seine Menschen, trifft gerade für diesen seinen scheinbar unpersönlichsten Roman am wenigsten zu. Man braucht nur den furchtbaren Schluß, den Tod der armen Emma Bovary, zu lesen, um das große dichterische Mitleid des Verfassers zu empfinden.

Ähnliches läßt sich von dem Roman L'éducation sentimentale sagen, der wegen seines Erscheinens kurz vor dem Ausbruch des letzten Krieges und durch den Mangel einer spannenden Handlung nicht die Beliebtheit gewonnen hat, wie Flauberts erster Roman. Mit ihrer auf alle äußerlichen Wirkungen verzichtenden Ruhe der Schilderung, mit der Feinheit der liebevollen Charakteristik steht „Die sentimentale Erziehung" noch höher als Madame Bovary. Auch hat Flaubert in der weiblichen Heldin eine der wohltuendsten Gestalten des realistischen Romans geschaffen. Eine gewisse Langweile macht diesen Roman für diejenigen Leser unzugänglich, die im Bücherlesen lediglich Unterhaltung, Zeitvertreib suchen und nur an außergewöhnlichen Menschen und Begebenheiten Gefallen finden.

Der Roman Salammbô (1862) bezeichnet eine andere Seite in Flauberts Erscheinung: die phantastische. Er ist, ungleich der Handwerksgattung des archäologisch-geschichtlichen Romans, eine gewaltige dichterische Schöpfung. Eine Reise nach Nordafrika hatte Flaubert den örtlichen Hintergrund seiner Erzählung aus dem alten Karthago geliefert. Den Inhalt bildet die Geschichte der Empörung des Söldnerheeres, das die Karthager gegen Rom angeworben hatten, und den Mittelpunkt die Gestalt der Tochter Hasdrubals: Salammbô. Aus den dürftigen Angaben die über das Leben im alten Karthago bekannt sind, hat Flaubert ein Gemälde voll wunderbarer Anschaulichkeit zu machen gewußt: viele Einzelbilder daraus sind von einer Großartigkeit der Erfindung und der

Beschreibung, die kaum irgendwo ihres gleichen findet. Dagegen ist die Charakteristik der Personen deshalb weniger scharf und überzeugend, weil jeder Maßstab der Beurteilung fehlt: der Leser hat zu diesen übermenschlich und unmenschlich fühlenden oder handelnden Gestalten keine Beziehung und wird deshalb leicht ermüdet. Das beim Lesen so gewaltsam wirkende Buch hinterläßt doch nach einiger Zeit nichts als die Erinnerung an etwas Ungeheuerliches; es bleibt nichts Festes zurück, denn nur Menschen und ihre Schicksale bleiben. Von den gekreuzigten Löwen, den Blut- und Greuelszenen aller Art, die mit liebevoller Deutlichkeit geschildert werden, bleibt ein blasses Bild, wie von einem wüsten Traum.

Noch phantastischer ist La tentation de Saint Antoine, ein Werk bedeutender Einzelheiten, aber ohne straffen Bau. Von einer eigentlichen Erzählung ist hierin nicht die Rede: es sind lose an einander gereihte unirdische Erscheinungen in einer sehr malerischen Sprache. Es ist merkwürdig genug, daß der Verfasser der so überaus realistischen Romane Madame Bovary und L'éducation sentimentale auf solche Abwege geraten ist, durch die er selbst Balzacs kühnste Phantasiegebilde überboten hat. Noch in einem anderen Punkte hat er eine der schlimmsten Seiten Balzacs und des neuzeitlichen Realismus auf die Spitze getrieben: die Beschreiberei! Hierdurch kehrt der Realismus eigentlich zu den ärgsten Auswüchsen des Klassizismus am Ende des 18. Jahrhunderts zurück. Balzac und Flaubert beobachten wie mit dem Vergrößerungsglase und schenken dem Leser nichts von ihren Beobachtungen. In Madame Bovary z. B. wird uns die Mütze Bovarys auf so viel Seiten beschrieben, wie Goethe etwa zur Braut von Korinth brauchte. Man hat bei dergleichen das Gefühl: wenn doch Lessings „Laokoon" in Frankreich bekannt wäre!

In dem nachgelassenen unvollendeten Roman Bouvart et Pécuchet (1881) kehrte Flaubert zu seinem Lieblingsstoff zurück: der Albernheit des bürgerlichen Mittelstandes. Aber die Kraft der künstlerischen Gestaltung, der eigentlichen Schöpfungsgabe hat er darin nicht mehr entwickelt; das Buch ist formlos bis zum Auseinanderfallen, und die Personen sind nur die Stimmführer für des Verfassers philosophische Ausführungen.

Außerdem hat Flaubert noch unter dem Titel Trois contes (1877) drei kleine Erzählungen geschrieben, die zwar dieselbe Meisterschaft des Stils zeigen, wie die großen Romane, aber inhaltlich wenig anziehend sind. — Eine Komödie Le candidat ist ohne hervorragenden Wert; sie ist nie zur Aufführung gelangt.

Schon der Umstand, daß Flaubert in unserer durch ihre erdrückende Fruchtbarkeit sich auszeichnenden Zeit nur fünf größere Werke geschrieben, beweist sein auf die höchste Vollendung des stilistischen Ausdrucks gerichtetes Streben. Kein moderner Prosaiker hat mit solcher, manchmal

Digitized by Google

übertriebener, Künstlerschaft die Sprache seiner Romane gepflegt, wie Flaubert; keiner ist so sehr wie er bemüht gewesen, La Bruyères Satz praktisch zu befolgen: daß es nur eine Art gibt, eine Sache richtig auszudrücken. Zur Beseitigung des durch die Romantiker in Aufnahme gekommenen Schwulstes der Sprache, an dem selbst Balzac noch bedenklich litt, hat Flaubert am meisten von den neueren Prosaikern beigetragen.

Neben Flaubert sind die hervorragendsten Namen der realistischen Richtung des Romans: Jules und Edmond de Goncourt, Alphonse Daudet, Emile Zola, Guy de Maupassant.

Die **Brüder Goncourt** sind eines der seltenen Beispiele des Zusammenwirkens zweier künstlerischer Naturen zu bedeutender Gesamtschöpfung. Edmond (1822—1896) und Jules (1830—1870) sind bis zum Tode des Letzten nur eine literarische Persönlichkeit gewesen. Im Geschmack und im Können von ziemlich gleicher Richtung und Stärke, haben sie 18 Jahre lang der Welt das Schauspiel der geistigen Tätigkeit einer Doppelseele gegeben, wie sie in dieser Form: dem dichterischen Zusammenarbeiten zweier Brüder, nie ihresgleichen gehabt.

Zunächst verdienen ihre kulturgeschichtlichen Arbeiten Erwähnung. Die Histoire de la société française pendant la Révolution et sous le Directoire (1854) ist eine auf eingehenden Forschungen beruhende farbenreiche Darstellung des französischen Lebens in der Zeit von 1789 bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Eine Ergänzung dazu bildet die kleinere Arbeit: La Révolution dans les mœurs (1854). Auch die Portraits du XVIII[e] siècle, die Histoire de Marie-Antoinette (1858), Les maîtresses de Louis XV und La femme au XVIII[e] siècle legen Zeugnis ab für ihre zu einer leidenschaftlichen Liebhaberei gewordene liebevolle Beschäftigung mit dem Kulturleben des 18. Jahrhunderts. Die Brüder Goncourt gehörten zugleich zu den verständnisvollsten Sammlern von Kunstwerken aus jener ihrer Lieblingszeit.

Ihre Romane dagegen entnahmen sie dem modernen Leben. Ihr erster gemeinschaftlicher Versuch Charles Demailly (1860), zuerst unter dem Titel Les hommes de lettres erschienen, verriet noch wenig von ihrer besonderen Richtung. Dagegen zeigte sich ihre hohe Begabung in dem Roman Sœur Philomène (1861), einem ergreifenden Seelengemälde. Von den in kurzen Zwischenräumen folgenden Romanen: Renée Mauperin (1864), Germinie Lacerteux (1865), Manette Salomon (1867) und Madame Gervaisais (1869) ist Germinie Lacerteux, trotz seinem entsetzlichen Stoffe, der künstlerisch vollendetste. Er ist der gelungene Versuch, gewisse seelisch-körperliche Ausnahmezustände durch die Kunst der Darstellung und die sprachlich feine Behandlung in die Literatur einzuführen. Natürlich ist dieser Roman so wenig wie die andern der Brüder

Goncourt für jugendliche Leser oder gar Leserinnen geeignet; das gilt aber von der realistischen Romanliteratur durchgängig. Es ist hier wohl am Platze, die allgemeine Bemerkung über die rücksichtslose Behandlung der Geschlechtsbeziehungen im französischen Realistenroman zu machen; sie ist kein Zeichen größerer Verderbtheit im Vergleich mit anderen Völkern, sondern nur ein Beweis für die größere Kühnheit und Offenherzigkeit der französischen Schriftsteller. Jedenfalls wäre es töricht, da wo es sich um echte Künstler handelt, kleinliche und pharisäische Maßstäbe anzulegen. Vom reinkünstlerischen Gesichtspunkt gehören die Romane der Brüder Goncourt wenn auch nicht zu dem Bedeutendsten, aber zu dem Merkwürdigsten, was die französische Prosa unserer Zeit hervorgebracht hat.

Der Tod des jüngeren Bruders Jules im Jahre 1870 war der härteste Schlag für den überlebenden Edmond de Goncourt auch als Schriftsteller. Mehrere Jahre war seine schaffende Tätigkeit vollständig gelähmt. Erst 1878 erschien ein Roman von ihm allein: La fille Elisa, ein inhaltlich wie erzählerisch wenig erfreuliches Werk. In den Frères Zemganno (1879), der Geschichte zweier Akrobaten-Brüder, hat Edmond Goncourt seinem geliebten Bruder ein literarisches Denkmal eigener Art gesetzt; es ist ein Werk voll inniger Wehmut und zugleich einer gewissen durch den Stoff bedingten Tragikomik. Heute, bei einer Rückschau über das abgeschlossene Werk beider Schriftsteller läßt sich sagen: Les Frères Zemganno werden von den Romanen das Andenken an die Goncourt am sichersten bewahren.

Der vorletzte Roman Edmonds: La Faustin (1882) ist noch reich an glänzenden Einzelheiten, aber im Ausbau eine seiner schwächsten Leistungen. Es scheint, als ob Jules bei dem Zusammenarbeiten der Brüder die eigentlich gestaltenschaffende Rolle gespielt, Edmond dagegen mehr die künstlerische Einzelausführung übernommen hatte.

Vollkommen mißlungen war Edmonds letzter Roman: Chérie (1884). In ihm hatte die „recherche du vrai en littérature“, dieses A und O der Realisten, zu einer Art von bloßem Polizeibericht geführt. Viel Stoff, keine künstlerische Verarbeitung.

Die Brüder Goncourt haben auch einige Dramen geschrieben; mit den Romanen verglichen sind sie ohne Bedeutung. In den letzten zehn Jahren seines vereinsamten Lebens (1887—1896) gab Edmond de Goncourt das „Journal des Goncourt“ (9 Bände) heraus, in dem das literarische Leben in Paris, sonderlich in den Kreisen der realistischen Romandichter, so eingehend geschildert wird, daß es für das 20. Jahrhundert eine ähnliche Fundgrube des Geisteslebens unserer Zeit sein wird, wie die Grimmsche Correspondance für das 18. Jahrhundert (vgl. S. 294).

Digitized by Google

Von den Brüdern Goncourt war das literarische Leben man möchte fast sagen zu einer krankhaften Einseitigkeit zugespitzt worden. Die Kunst war für sie durch eine überfeinerte geistige Genußsucht mehr ein Leiden, jedenfalls eine Leidenschaft, als ein Lebensinhalt oder Lebensschmuck. Sie waren die besten Beispiele für das in dieser Ausbildung nur in Paris und nur im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts vorkommende Kunstleben als einzigen Lebenszweck, fast als einen Anfang von Geisteskrankheit. Menschen und ihre Geschicke, ja selbst die Natur haben für Künstler wie Goncourt nur einen Reiz, sofern sie ihnen künstlerische Stimmungen eingeben. Die Kunst überwuchert oder verschlingt bei ihnen am Ende alles Natürliche, und es kommt dahin, daß einem gesunden Sinn durch solche Kunstwüteriche aller Geschmack an Kunst, jedenfalls am Reden über Kunst, verleidet werden kann. Hierin liegt die Eigenart, aber auch die Schwäche der Goncourt: sie hätten einen künstlich gefertigten Homunculus einem derben Menschenkinde vorgezogen.

Alphonse **Daudet** (1840—1897), einer der ersten unter den großen Romandichtern, hatte durch seinen Pariser Sittenroman Fromont jeune et Risler aîné (1874) europäische Berühmtheit erlangt. Aber schon in seinen kleineren Geschichten Lettres de mon moulin (1869), den Contes du Lundi (1873) und in dem Roman Le petit Chose (1868) hatte er sich als einen glänzenden Erzähler und meisterhaften Charakterschilderer gezeigt. Was ihn vor den andern Realisten auszeichnet, ist seine Kunst der maßvollen Verteilung von Licht und Schatten. Alphonse Daudet ist ein hoffnungsfreudiger Dichter; er übersieht nicht die dunklen Seiten des menschlichen Herzens und namentlich des modernen Weltstadtlebens, aber er sucht und findet das ausgleichende Gegengewicht des Guten. Darum wirken seine Romane, so tragisch auch die meisten abschließen, dennoch eher ermutigend und wohltuend. Nicht daß er darauf ausgeht, Sittlichkeit zu lehren, das Laster zu bestrafen und die Tugend zu belohnen; aber er ist nicht der hoch über Dingen und Menschen stehende marmorkalte Beobachter, der die Leidenschaften zergliedert wie ein abgehärteter Physiologe. Daudet fühlt mit seinen Gestalten; er erzählt ihre Verirrungen nicht mit der Gleichgiltigkeit des Polizeiberichts: in allen seinen Romanen finden wir ein warmes menschliches Herz und eine an das Gute glaubende Weltanffassung. Es ist etwas in ihm von dem großen Mitleid für die Elenden, die Gedrückten, die Niedrigen, das wir sonst vornehmlich bei den russischen Romandichtern und bei Dickens finden. Daudet war aber der feinere Künstler: trotz seinem feurigen südländischen Blut — er war aus Nimes gebürtig — bewahrte er die Zurückhaltung des echten Erzählers, der auch ohne selbst in sein Kunstwerk dreinzureden seinen Herzschlag uns fühlbar machen kann. Er hatte

Digitized by Google



Daudet.

mehr eigenen Anteil, mehr Liebe für seine Phantasiegeschöpfe, als alle andern Realisten Frankreichs.

Daudets Sprache ist kühn, ursprünglich und ungemein anschaulich. Wenig neuere Romandichter besitzen Daudets Kunst, die gewollte Stimmung in uns zu erzeugen. Er hat etwas Einschmeichelndes, Umgarnendes. Unwiderstehlich fesselt er den Leser durch die feine Abmessung und Steigerung der Spannung und die allmälige Entwicklung der Charaktere. In der Sittenschilderung kommt er Balzac gleich, nur daß sein Gebiet

Digitized by Google

beschränkter ist: er bewegt sich mehr in den höchsten und höheren Mittelklassen.

Seine bedeutendsten Romane sind Fromont jeune et Risler aîné (1874), Jack (1876), Le Nabab (1878), Numa Roumestan (1882), L'immortel (1888). Im Nabab, im Roumestan wie auch in Les rois en exil (1880) hat Daudet politische Persönlichkeiten der nahen Vergangenheit in durchsichtiger Verkleidung geschildert und dadurch ein wenig auf solche Leser abgezielt, die, nicht zufrieden mit einer rein künstlerischen Darstellung des Lebens, sich an persönlichen Anspielungen und zeitgeschichtlichem Klatsch ergötzen. Aber abgesehen von diesem unliterarischen Beiwerk ist die Charakterschilderung im Nabab und im Numa Roumestan genial. In den Rois en exil wird man allerdings durch die gar zu aufdringliche Verwendung prickelnder geschichtlicher Nebensächlichkeiten gestört; die Gestalt der Königin gehört indessen zu den vollendetsten Leistungen der Seelenschilderung.

Eine der erfreulichsten Gaben Daudets sind seine humorvollen Verspottungen oder wenn man will Verherrlichungen des südfranzösischen Geistes in den spaßhaften Donquichotterien: Tartarin de Tarascon, Tartarin sur les Alpes, Port-Tarascon. Augenscheinlich angeregt durch des Amerikaners Mark Twain witzige Reisebücher, hat Daudet mit seinen drolligen Schilderungen von Tartarins Heldentaten Frankreichs humoristische Literatur um drei sehr liebenswürdige Bücher bereichert. Besonders Tartarin sur les Alpes erinnert an den amerikanischen Humor. Es ist anziehend, zu vergleichen, was die beiden humoristischen Vertreter zweier so verschiedener Volkseelen aus einem ziemlich ähnlichen Stoff gemacht haben. In der Form ist Daudet der Meister; Mark Twain indessen überragt seinen berühmteren Zeitgenossen durch die größere Lachwirkung seines aus Schalkhaftigkeit und derber Drollerei lustig zusammengesetzten Humors. Was aber Daudets drei Büchlein auszeichnet, das ist ihr Wert als Charakterschilderung der Provenzalen, trotz den augenfälligen Übertreibungen. Tartarin ist eine komische Ergänzungsgestalt zu Numa Roumestan, eine Schöpfung, die bleiben wird; in ihrer Art so merkwürdig wie der Panurg Rabelais'.

Daudets Roman L'Evangéliste (1881) schildert den Einfluß der religiösen Schwarmgeisterei auf ein harmloses Gemüt; ein sehr ergreifendes Seelengemälde. — Sein Roman Sapho (1884) ist ein wenig langweilig. Ein durchaus französischer Stoff: das uneheliche Zusammenleben, eingestandenermaßen in bessernder Absicht behandelt; aber eben langweilig.

Der 1888 erschienene Roman L'immortel ist die furchtbarste Verhöhnung der französischen Akademie (vergl. S. 199). Aber er ist doch noch etwas mehr: der darin geschilderte rücksichtslose Selbstsüchtling, für

den man ein schauderhaftes Fremdwort nach Darwin erfunden: „le struggleforlifeur“, gehört zu Daudets Meisterstücken.

Leider war bei dem ausgezeichneten Künstler seitdem infolge seiner tötlichen lähmenden Krankheit ein Nachlassen der Schöpferkraft zu beklagen: La petite paroisse und Rose et Ninette standen nicht mehr auf seiner früheren Höhe.

Aus Daudets Jugendzeit stammen lyrische Gedichte, unter denen manches schöne. Es ist nicht ohne Reiz, von diesem großen Erzähler auch eine Probe lyrischen Ausdrucks zu genießen:

L'oiseau bleu.

J'ai dans mon cœur un oiseau bleu,
Une charmante créature,
Si mignonne que sa ceinture
N'a pas l'épaisseur d'un cheveu.

Il lui faut du sang pour pâture.
Bien longtemps, je me fis un jeu
De lui donner sa nourriture:
Les petits oiseaux mangent peu.

Mais sans en rien laisser paraître,
Dans mon cœur il a fait, le traître,
Un trou large comme la main.

Et son bec fin comme une lame,
En continuant son chemin,
M'est entré jusqu'au fond de l'âme.

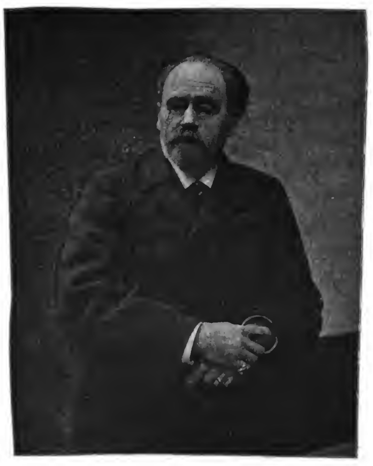
Daudets Sohn Léon hat eine Reihe phantasievoller Romane geschrieben, die einiges Aufsehen machten durch die Herbigkeit ihres Anklagetones, aber als Romane schlecht gebaut sind.

Auf die Spitze getrieben und durch die Einseitigkeit seiner Durchführung übelberüchtigt wurde der realistische Roman durch Emile **Zola** (geb. in Nizza 1840, gest. in Paris durch einen Unglücksfall 1902), Sohn eines italienischen Ingenieurs.

Um Zolas Erscheinung zu begreifen, muß man sich die Zeit zurückrufen, in der er großgeworden ist. Als Jüngling von 18 Jahren (1858) nach Paris gekommen, hat er sein erstes Mannesjahrzehnt in der siegesbewußtesten und genußsüchtigsten Zeit des zweiten Kaiserreichs verlebt. Mittellos, mit dem geringen Gehalt eines Buchhalters des Verlegers Hachette, in einer Mansardenkammer, so hat Zola in dem schwelgerischen Paris jener Jahre gedarbt. Von seinem Dachfenster sah er dieses Paris mit andern Augen als die seinen Boudoirdichter, die Feuillet, Féval und Genossen. Als die Schicksalstunde des Kaiserreichs geschlagen hatte, fing Zolas Tag an. Seine Romane waren zunächst der grelle Ausdruck des Katzenjammers nach dem Genußtaumel der 60er Jahre. Unter dem Kaiserreich wäre ein Schriftsteller wie Zola selbst dann nicht möglich gewesen, wenn ihm die Zensur seine Strafgerichte an der Kaiserwirtschaft hätte durchgehen lassen.

Die Genußfähigkeit war durch die Schwelgerei eines Menschenalters abgestumpft. Wie wenn man's einmal mit dem Widerlichen versuchte?

Digitized by Google



Zola.

Mit dem Wildbretduft der Fäulnis, mit dem Waten und Wühlen in den Schlammgründen der armseligen Menschheit? Dies ist die eine Triebfeder in Zolas schriftstellerischer Art.

Die andre ist die Lust am „Frondieren“, eine ganz französische Eigenschaft: die Lust am Widerspruch um des Widerspruchs willen. Ihr liebt die Wohlgerüche? Da habt ihr die Düfte der Pariser Hallen, eine ganze Käsegeruch-Symphonie (im Ventre de Paris). — Ihr geht an einem Betrunkenen voll Abscheu schnell vorüber? Hier liegt Coupeau in

seinem eigenen Säuferunrat (im Assommoir). — Begegnet ihr Ehrbaren einer Dirne, so wendet ihr euch ab? Hier ist Nana, ein ganzes Dirnenhaus in einer Person.

Zola war das Oberhaupt der Naturalistenschule, die sich selbst als Fortsetzung des Balzacschen Realismus bezeichnete. Der Naturalismus sollte nach der Erklärung Zolas und seiner Schüler sein: die naturgetreue Wiedergabe der Wirklichkeit. Es ist klar, daß diese im strengen Sinne mit den Mitteln der Kunst unmöglich ist. Die Naturalisten waren denn auch zu dem Zugeständnis gezwungen, daß sie die Wirklichkeit so wiedergäben, wie sie sie gesehen, oder wie es in einer der Formeln Zolas von seiner Kunstart heißt: „Die Natur durch das Prisma eines Temperaments gesehen". Nun, anders ward die Romandichtung zu keiner Zeit geübt.

Dazu aber kam die angeblich große Neuerung, durch die Zola und seine Nachahmer sich rühmten den Roman aus den Schranken menschlicher Unvollkommenheit in das Reich der Wahrheit und Wirklichkeit erhoben zu haben: es ist das, was sie mit Unverfrorenheit „die wissenschaftliche Methode", „den experimentellen Roman" nannten. Die Phantasie ist tot, es lebe das Experiment! Ein Glück für die Naturalisten, daß sie ihre Romane nicht genau nach ihren Formeln geschrieben, sonst hätte kein Mensch sie gelesen. Überall, wo Zola große Leistungen der Menschendarstellung aufzuweisen hat, verdankt er sie denselben Mitteln, wie seine Vorgänger seit Jahrhunderten: er und sie alle haben das Leben mit der Phantasie beleuchtet; sie haben es gemalt wie Künstler, nicht photographiert.

Aber Zola und den andern Naturalisten genügte es nicht mehr, bloß Menschen zu schildern; die angebliche Aufgabe lautete: den „wissenschaftlichen" Nachweis für die Notwendigkeit der Entwickelung dieser Menschen zu liefern. Zolas schriftstellerische Lehrjahre fielen in die Zeit der Vervolkstümlichung der Wissenschaft. Ohne eigene Forschungen und Versuche, ohne je durch ein Mikroskop gesehen zu haben, redet heutzutage jedermann von gewissen angeblich feststehenden Errungenschaften der Wissenschaft wie von selbstgewonnenem geistigen Besitz. In der Reihe dieser wissenschaftelnden Liebhaber stand Zola vornan. Die Erblichkeit war sein „wissenschaftliches" Steckenpferd, also eine Tatsache, die als solche zu allen Zeiten bekannt war, deren Gründe und Gesetze aber noch nicht die geringste wissenschaftliche Festigkeit gewonnen haben. Für Zola waren die Gesetze der Erblichkeit schon bis zur dritten Dezimalstelle genau ausgerechnete Regeldetriexempel. Daß das Kind eines Säuferpaars wenig Aussicht hat ein Musterkind zu werden, zumal wenn die schlechte Erziehung hinzukommt, — ist das neu? Bedarf es dazu des wissenschaftlich tuenden Wortkrams, wie in Zolas kritischen Büchern über den natura-

listischen und den experimentellen Roman? Nun sehen wir aber täglich, daß Kinder ganz anders sich entwickeln, als nach ihren Eltern zu erwarten stand. Zola wußte so gut wie irgendwer, daß tausend andere Einflüsse mitspielen, die sich unmöglich alle nachweisen lassen. Wozu also dieses oberflächliche Spielen mit einer Wissenschaft, von der wir im Grunde noch garnichts wissen?

An die Spitze seiner langen Reihe naturalistisch-wissenschaftlicher Romane unter dem Gesamttitel: Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire stellte Zola den Satz: „Ich habe klarmachen wollen, wie eine Familie, eine kleine Menschengruppe sich in einer Gesellschaft entwickelt, indem sie zehn oder zwanzig Einzelwesen hervorbringt, die auf den ersten Blick eine tiefe Verschiedenheit zeigen, die aber die Untersuchung als streng mit einander verknüpft erweist. Die Erblichkeit hat ihre Gesetze wie die Schwerkraft. Ich werde versuchen, indem ich die Doppelfrage der Temperamente und der Umgebungen löse, den Faden zu finden, der mathematisch von einem Menschen zum andern führt.“ — Es ist für einen Laien schwer, die Anmaßung weiter zu treiben.

Der Humor bei der Sache war der, daß Zola in seinen späteren Rougon-Macquart-Romanen diese wissenschaftliche Spielerei beiseite ließ. Die einzelnen Romane hängen nicht einmal so eng zusammen wie in Balzacs „Menschlicher Komödie“, die Zola offenbar als Vorbild gedient hat. Man braucht L'Assommoir nicht gelesen zu haben, um Nana vollkommen und mehr als einem lieb zu verstehen. Je weiter der Riesenzyklus vorschritt, desto mehr befreite sich Zola von jenem Hokuspokus der Erblichkeit, und zuletzt hat er einfach Romane geschrieben, wie Andere auch, nur mit der eigentümlichen Zola'schen Färbung.

Nach einer harten Jugend trat Zola, zuerst ohne Erfolg, mit verhältnismäßig harmlosen Erzählungen auf: Contes à Ninon (1864). In La confession de Claude (1865), Thérèse Raquin und Madelaine Férat (1867 und 1868) betrat er zuerst das Gebiet dessen, was er den wissenschaftlichen oder physiologischen Roman nannte: die Begründung seelischer Erscheinungen durch körperliche Bedingungen. Aber erst in dem Romanzyklus Les Rougon-Macquart zeigte er seine eigentliche schriftstellerische Art. Die einzelnen Romane heißen: La fortune des Rougon (1871), La curée, Le ventre de Paris, La conquête de Plassans und La faute de l'abbé Mouret, Son Excellence Eugène Rougon, L'Assommoir, Une page d'amour, Nana, Pot-bouille, Au bonheur des dames, La joie de vivre, Germinal, L'œuvre, La terre, Le rêve, La bête humaine, L'argent, La débâcle, Le docteur Pascal (1893), — 20 Romane in 23 Jahren.

Digitized by Google

Mit Ausnahme der Romane Une page d'amour und Le rêve huldigt Zola in allen diesen Sittenschilderungen dem „Naturalismus", d. h. bei ihm: der photographisch getreuen Wiedergabe des häßlichen Lebens. Er hat sich, zum Teil aus Widerspruchslust gegen die von ihm ingrimmig gehaßten Romantiker, mehr aber noch aus einem galligen Hange zur Schwarzseherei, in eine so einseitige Auffassung der Dinge verrannt, daß darunter nicht nur die äußere Wohlanständigkeit, sondern vor allem die künstlerische Wahrheit aufs ärgste leidet. Nach Zola giebt es in der Welt, wenigstens in der französischen, nichts als Laster schlimmster Natur, gröbliche Verderbnis, rohe Genußsucht und Gemeinheit. Er verschließt sein Auge gegen alles Gute und Schöne im Menschen; in seinen Gesichtswinkel fällt nur das Schlechte, oft genug das Ekelhafte. Dabei ein Wühlen im Schmutz des Lebens, die Freude am derben Wort, wo ein minder anstößiges der Wirkung keinen Abbruch täte, und vor allem das schrankenlose Überwuchern der Kleinmalerei —: das benimmt Zolas Romanen viel von ihrem Wert als Kunstwerken wie als Sittenschilderungen.

Das eindrucksvollste seiner Werke, mit dem Zola sich die Berühmtheit erzwang, war L'Assommoir (1878), die unverhüllte Darstellung des am Alkohol und seinen Folgen sittlich und leiblich zugrunde gehenden französischen Arbeiterstandes. — In Nana (1880) gab Zola ein wahrhaft scheußliches Bild von der wechselseitig bewirkten Fäulnis der höheren und der niedrigsten Stände. Einzelne glänzende Schilderungen finden sich auch in diesem schamlosesten seiner Romane; aber die Häufung von Greuelszenen, die Eintönigkeit der ekeln Lasterhaftigkeit und dazu die ganz überflüssige Beschreibung von Nebendingen wirken ebenso abstoßend wie langweilend. Nana bezeichnet die äußerste Grenze dessen, was bisher vom Naturalismus gewagt worden war; zugleich die Grenze des photographischen Romans. Von da bis zur medizinischen Abhandlung und zu der langweiligsten aller Literaturgattungen: der beschreibenden, ist kaum ein Schritt.

Au bonheur des Dames (1883), die Schilderung eines der jedem Besucher von Paris wohlbekannten Riesenmagazine, ist ein harmloser Roman, ein wenig langweilig, wie die meisten Romane der Naturalisten, durch seine nichtendenden Wiederholungen. In ihm siegt die Tugend!

Ein wahrhaft großartiges Werk Zolas ist Germinal (1885). Geschrieben vor der Arbeiterempörung des Bergwerksbezirks von Anzin, schildert er das jammervolle Leben der in den Kohlengruben beschäftigten Arbeiter mit einer ins Herz schneidenden Unerbittlichkeit. Kein Wunder, daß dieser Roman noch lange nicht die Auflagezahl erreicht hat, wie der, worin das Leben einer Pariser Dirne beschrieben steht. Des Romans Germinal wird man sich noch erinnern, wann längst kein Mensch mehr

Nana oder Pot-Bouille kennt; man wird ihn dereinst ebenso als eines der Sturmsignale der sozialen Umwälzung bezeichnen, wie wir jetzt von „Figaros Hochzeit“ als einem Wetterleuchten vor dem Gewitter von 1789 sprechen.

Die Darstellung in diesem wie in allen Werken Zolas leidet in unerträglichem Maße an dem, was ihn und seine Schule durchweg auszeichnet: an der Einförmigkeit. Er wiederholt sich in Einzelheiten wie im großen, er ermüdet. Der Leser kommt dahinter, daß man Zola mit schnellblätterndem Finger lesen darf, ohne etwas wichtiges zu verlieren. Die Mittel sind immer dieselben: Massenwirkung durch Wiederholung. Zola ist der wortreichste Beschreiber, den es vielleicht je gegeben.

In L'œuvre (1866) hat Zola den Versuch gemacht, einen Künstlerroman zu liefern. Es ist ihm nicht gelungen, dem Leser eine deutliche Vorstellung vom inneren Werden eines Malers zu geben. Der Hauptfehler seiner Darstellungsweise: der Mangel fortschreitender Entwicklung seiner Helden, ihre Starre, macht sich in diesem Roman noch fühlbarer als in den früheren.

In Le rêve (1888) hat Zola einmal seinen Lesern „anständig“ kommen wollen. Auch fiel das Erscheinen dieses Ausnahmeromans zeitlich zusammen mit des Verfassers Bewerbung um einen Sitz in der Akademie, die er seitdem mit der ihm eigenen Zähigkeit aufrechterhalten hat. Zola hatte den sehr üblen Eindruck seines Romans La terre (1887), worin er die französischen Bauern als wahre Bestien schilderte, durch ein ganz sanftes und unanstößiges Buch verwischen wollen. La terre erregte selbst bei Zolas naturalistischen Anhängern solchen Widerspruch, daß fünf seiner Getreuesten, Maupassant an der Spitze, eine öffentliche Absage an den Meister erließen. Diese Absage bezeichnet Höhepunkt und Beginn des Niedergangs des Naturalismus, soweit er auf Zolas Namen eingeschworen war.

Von den letzten Romanen des Riesenzyklus verdient noch La débâcle (1892) besondere Hervorhebung. Der Zusammenbruch des Kaiserreichs und der furchtbare Gang des Krieges von 1870 werden darin mit unleugbarer Großartigkeit geschildert, und so viele gerechte Einwände auch gegen Einzelheiten erhoben wurden, namentlich gegen die Herabwürdigung des französischen Soldaten, dieser Roman wird bleiben als eines der hervorragendsten Dichterwerke vom Ringen der beiden Völker.

Eine allgemeine Wahrnehmung gegenüber den 20 Romanen läßt sich nicht unterdrücken, sie ist vernichtend für die „Wissenschaftlichkeit“ des Experimentromans: die größere Hälfte ist in eine Zeit verlegt, in die 50er Jahre, als Zola schon darum garnicht imstande war, über seine Menschen „documents humains“ zu sammeln, wie er das Notizenmachen jedes

Schriftstellers großspurig nennt, weil er damals erst ein Knabe war. Also auch von seinem Standpunkt mußte sein halbes Lebenswerk notwendig auf bloßer rückschauender und erfindender Phantasie beruhen.

Nach der Beendigung seines Rougon-Macquart-Kreises begann Zola mit seiner Neigung zum Massenhaften abermals eine Romanreihe, diesmal aber auf drei beschränkt. Sie besteht aus den Bänden: Lourdes (1894), Rome (1896), Paris (1898). Lourdes enthält sehr ergreifende Stellen, ist aber von einer selbst für Zola ungewöhnlichen Wiederholungsucht. Von Rome nun gar darf behauptet werden, daß es schwerlich einen Menschen gibt, der diesen langweiligsten aller Romane vollständig gelesen hat. An die Betonung des Geschlechtlichen in Zolas früheren Romanen hatten sich die Leser nachgerade gewöhnt; an die Langeweile wird sich nie eine größere Lesergemeinde gewöhnen. Auch Paris steht nicht auf Zolas früherer Höhe.

Danach hat er, getreu seinem Hange zum Massigen, abermals eine Romanreihe in vier Bänden: Les quatre évangiles begonnen, die alle dasselbe Ziel verfolgen: Frankreichs Wunden aufzudecken, um durch ihre Aufdeckung die Heilung zu ermöglichen. Nur drei sind bis zu seinem Tode erschienen: Fertilité (1899), Travail (1901), Justice (1902). Sie zeigen denselben Stil, dieselben Kunstmittel wie irgend einer seiner früheren Romane; aber sie zeigen auch ein Nachlassen einer für jeden Erzähler unerläßlichen Eigenschaft: der Spannungskunst. Der Leser merkt gar zu deutlich, daß alle Menschen in diesen Romanen die reinen Kleiderstöcke sind, nur dazu hingestellt, um die langfaltigen Gewänder Zolaischer Romanpredigten darüber zu hängen. Mehr und mehr tritt Zola mit seinen Romanen aus der wahren Kunst hinaus in die lehrhafte Literatur, die ja sehr nützlich, sehr schätzbar ist, die jedoch nicht mehr zur Dichtung im strengen Sinne gehört.

Hoch aber empor über sein dichterisches Lebenswerk hat sich dieser große kämpfende Schriftsteller erhoben durch eine Tat seiner letzten Jahre: sein edelherziges, kühnes Eintreten für Recht und Wahrheit gegen Frankreichs größte Schmach der neueren Zeit: den Fall Dreyfus. Wie dieses politische Verbrechen der leitenden französischen Kreise zu einem der am tiefsten aufwühlenden Ereignisse des öffentlichen Lebens geworden war, so hat es auch in Frankreichs Literatur tiefe Spuren zurückgelassen. Zolas Rolle hat wunderbare Ähnlichkeit mit der Voltaires im Falle Jean Calas (S. 270), nur daß Zola mitten unter seinen und der Gerechtigkeit Feinden lebte und von viel handgreiflicheren Gefahren bedroht war als Voltaire, der vom sicheren Port der Schweiz für das Andenken eines ermordeten Unschuldigen kämpfte. Es ist leicht möglich, daß von Zolas dichterischen Werken in hundert Jahren keines mehr gelesen oder nur

genannt wird; Zola den Verteidiger des unschuldigen Dreyfus wird man rühmend nennen, solange es eine französische Literatur gibt.

Niedergelegt sind Zolas Streitschriften und Reden gegen die Verbrechen im Falle Dreyfus in seinem Sammelbande: La vérité en marche (1901). Die bedeutendsten Stücke der Sammlung sind der weltberühmt gewordene offene Anklagebrief „J'accuse" (13. Januar 1898, nach der verbrecherischen Freisprechung des Landesverräters Esterhazy), — die Verteidigungsrede im „Prozeß Zola" vor dem Pariser Schwurgericht (21. Februar 1898), — der Brief an Dreyfus' Gattin nach dessen Verurteilung in Rennes (September 1899). Eine Kraft der Sprache wie an vielen Stellen dieser Kampfschriften hat Zola in keinem seiner Romane entwickelt; einiges davon gehört zur bleibenden großen Prosa Frankreichs, so vor allem der wuchtige, hinreißende und überzeugende Schluß der Verteidigungsrede:

„Dreyfus est innocent, je le jure! J'y engage ma vie, j'y engage mon honneur. A cette heure solennelle, devant ce tribunal qui représente la justice humaine, devant vous, Messieurs les jurés, qui êtes l'incarnation même du pays, devant toute la France, devant le monde entier, je jure que Dreyfus est innocent! Et, par mes quarante années de travail, par l'autorité que ce labeur a pu me donner, je jure que Dreyfus est innocent. Et, par tout ce que j'ai conquis, par le nom que je me suis fait, par mes œuvres qui ont aidé à l'expansion des lettres françaises, je jure que Dreyfus est innocent! Que tout cela croule, que mes œuvres périssent, si Dreyfus n'est pas innocent! Il est innocent! — — Je n'ai pas voulu que mon pays restât dans le mensonge et dans l'injustice. On peut me frapper ici. Un jour, la France me remerciera d'avoir aidé à sauver son honneur."

Im Anschluß an diese glänzendste Seite in Zolas Lebensbuche seien noch einige der Hauptwerke aus der übrigen Literatur zum Falle Dreyfus erwähnt. Die große dreitägige Verteidigungsrede des Pariser Anwalts Ferdinand Labori (21., 22., 23. Februar 1898) ist auch literarisch ein Meisterstück französischer Beredsamkeit und rechtfertigt die Erwähnung eines solchen Redners in jeder Literaturgeschichte Frankreichs.

Neben ihm steht in Ehren als Verteidigungsredner wie als Schriftsteller, besonders in zahlreichen Aufsätzen der Tageszeitung L'Aurore, Georges Clemenceau; seine Sammlung Contre la justice (1899) wird ihren Wert als glänzende Prosa lange über die Erregung des Tages hinaus behaupten.

Das Geschichtewerk L'affaire Dreyfus (1901) von Joseph Reinach ist nicht nur die erschöpfendste Darstellung des Falles, es ist auch eine hervorragende Leistung der Wissenschaft und, wie es sich für große französische Geschichtswerke beinah von selbst versteht, ein sprachliches Kunstwerk.

Digitized by Google

Das Buch endlich von Alfred Dreyfus selbst: Cinq années de ma vie (1901), schlicht und nüchtern, aber erschütternd.

Heute, wo Zolas Leben und Romanwerk abgeschlossen vor uns liegt und der Lärm für und gegen ihn verstummt ist, weil neue Moden die alten abgelöst haben, läßt sich über den Meister des Naturalismus sagen: etwas ganz Neues hat er nicht geschaffen, es sei denn, daß man eine Nebensache bei ihm als neu bewundern will: die Kühnheit des Schmutzes. Allerdings insofern ist diese Nebensache von Bedeutung für die fabelhafte Verbreitung seiner Romane geworden, als sie ohne Zolas Leumund als des vornehmlich geschlechtlichen Schriftstellers nicht den zehnten Teil der gierigen Leser in allen Ländern gefunden hätten, in denen französische Bücher verstanden werden. Zolas Menschen fesseln uns garnicht, seine Handlung ist nicht spannend, er ist überhaupt kein anziehender Schriftsteller im gewöhnlichen Wortsinn. Daß seine anständigen Romane im Verhältnis zu den andern eine sehr geringe Verbreitung gefunden haben, ist eine ziffermäßige Tatsache. Diesen Umstand und daß die französische Literatur tatsächlich den größten Schallboden auf Erden besitzt, darf man bei der Schätzung ihre Erzeugnisse nach dem inneren und dauernden Wert niemals außer Rechnung lassen.

Eines aber wird auch das noch unbefangenere Urteil der Nachwelt an Zola gerechterweise nicht übersehen dürfen: trotz seiner zur Schau getragenen Wirklichkeitsucht, trotz allem leeren Gerede vom „Experiment" und von der „Wissenschaftlichkeit" hat gerade Zola, und er mehr als einer der Lebenden, die seltene Gabe der dichterischen Belebung des Toten besessen. In keinem seiner Romane fehlt dieser Zug. Unter Zolas Händen wird eine Kohlengrube zu einem belebten Ungeheuer, das die Menschen verschlingt; ein Warenmagazin nimmt Gestalt und Bewegungen wie von einem riesigen Lebewesen an; ein üppiger Garten, die Markthallen von Paris, ein vielstöckiges Wohnhaus — alles gewinnt ein unheimliches Leben. Dieser Zug Zolas hat etwas Großartiges und stempelt ihn zum Dichter.

Über seine dramatischen Versuche, darunter „Thérèse Raquin" (1873) und „Renée" (1887), läßt sich nichts Gutes sagen; keiner hat einen nachhaltigen Eindruck verdient noch gemacht.

Daß sich um den Meister des einseitigen Naturalismus eine Schule bilden würde, war bei der Richtung des neuesten französischen Sittenromans und namentlich bei dessen klingenden Erfolgen vorauszusehen. Die Schüler haben durch ihre plumpe Übertreibung der Manier Zolas nicht unwesentlich dazu beigetragen, das Ende des Naturalismus zu beschleunigen.

Digitized by Google

Nur zum Teil als Schüler Zolas, vielmehr als einer Flauberts, ist einer der besten Erzähler des neueren Frankreichs zu bezeichnen: Guy de **Maupassant** (1850—1893). Er begann mit einer Gedichtsammlung: Mes vers, die sehr bedauern läßt, daß er durch die innige Freundschaft mit Flaubert, einem Versehasser, der Lyrik für immer entfremdet wurde. Jene eine Sammlung macht ihn den besten Versdichtern des heutigen Frankreichs ebenbürtig. Man lese z. B. eine Strophe wie diese:

Sais-tu qui je suis? — Le rayon de lune.
Sais-tu d'où je viens? — Regarde là-haut.
Ma mère est brillante, et la nuit est brune.
Je rampe sous l'arbre et glisse sur l'eau;
Je m'étends sur l'herbe et cours sur la dune;
Je grimpe au mur noir, au tronc du bouleau,
Comme un marodeur qui cherche fortune.
Je n'ai jamais froid, je n'ai jamais chaud.

Dieselbe schwungvolle Leichtigkeit wie im Vers zeigt er in seiner Prosa, die in ihm einen der feinsten Stilisten Frankreichs, einen Klassiker schon bei Lebzeiten erkennen ließ.

Guy de Maupassant ist unter den nach Mérimée aufgetretenen Erzählern neben Daudet der Erste und in seiner Sondergattung: im kurzen, scharf zugespitzten Conte überhaupt der Erste. Er setzte die an berühmten Namen und bleibenden Leistungen so reiche Literatur der französischen Novelle mit einer Gestaltungskraft und einem Geiste fort, die seinen Werken auch dann noch eine Dauer sichern, wenn der Geschmack an ihrem meist sehr bedenklichen, überwiegend dem Geschlechtsleben entnommenen Inhalt keinen Reiz mehr üben wird. Seine zahlreichen Novellenbände: La maison Tellier, Les sœurs Rondoli, Mlle Fifi, La main gauche lesen sich wie eine neue Auflage der alten Fableaux; diese urfranzösische Gattung hat durch Maupassant eine wunderbare Neubelebung erfahren.

Daß er noch etwas mehr konnte, als drolligschlüpfrige Geschichtchen meisterhaft erzählen, hat er durch einige Romane bewiesen, die mit wachsender Lebensreife eine wachsende Vertiefung und auch eine Befreiung von der gallischen Zote zeigen. Durch seinen ersten Roman Une vie (1881), die Jammergeschichte eines als Gattin und Mutter von sieben Schwertern durchbohrten Frauenherzens, stellte sich Maupassant in die vorderste Reihe der französischen Prosadichter. Bel-ami (1886) steigerte den Eindruck seiner Romanbegabung nicht. Dagegen gehören seine beiden Romane: Pierre et Jean (1888) und namentlich Fort comme la mort (1889) zu dem Stärksten und Ergreifendsten, was die neuere französische Erzählungskunst überhaupt hervorgebracht hat. Sie werden bleiben und noch lange Zeugnis ablegen für diesen eigenartigen, feinen Geist.

Digitized by Google



Maupassant.

Sein Tod auf der Mittagshöhe des Lebens hat vielleicht keine Weiterentwicklung vernichtet, denn Maupassants Werk, wie er es hinterlassen, hat etwas Vollendetes und Abgeschlossenes. Aber klagen wird man noch lange um sein jammervolles Ende: in unheilbarer Geistesumnachtung.

Kurz vor seinem Tode ging sein zweiaktiges rührendes Drama: Musotte mit starkem Erfolg über die Bühne.

Digitized by Google

Einst zu Zolas engstem Kreise, dem in den „Soirées de Médan“ (in Médan bei Paris hat Zola lange gewohnt) geschilderten Naturalistenschwarm gehörend, hat der Belgier **J. K. Huysmans** (geb. 1848) eine merkwürdige innere Wandlung durchgemacht. Seine ersten Romane: Marthe, Les sœurs Vatard, En ménage waren echter Zola, nur mit weniger Massenschwere. Nach dem Erscheinen von Zolas La terre (vgl. S. 481) kam über Huysmans die „Erleuchtung“, die aber bei ihm nicht wie bei dem erleuchteten Féval in der Abkehrung vom Dirnenroman zur frommen Literatur bestand, sondern zum sogenannten „Satanismus“ übersprang. So hieß nämlich für einige Jahre eine der tollsten Moden in der Modestadt Paris. Man tat so, als hätte man für Gott kein Verständnis, wohl aber — für den Teufel, und nun hub ein sehr geheimnisvoll, sehr gruselig sich geberdendes Schöntun mit den Mächten der Unterwelt an. Eine Spielart des Satanismus heißt Okkultismus, und die ihm anhängen, reden sich wunder welche besondere Würde ein. Das lächerlich tolle Treiben erinnert nur an die uralte Erscheinung, daß jede geistig und sinnlich überfeinerte und übersättigte Gesellschaft schließlich ihr Heil im fratzenhaften Aberglauben sucht. Man denke nur an Cagliostro und ähnliche Geisterseher in der lustigen Pariser Gesellschaft vor der Revolution! In Frankreich ist wirklich das Meiste „schon dagewesen“.

Seinen „Satanismus“ hat Huysmans in den Romanen A rebours und Là-bas („dort unten“, nämlich im Reich der Hölle) entwickelt. Sie sind wüste, mit zusammengelesener Gelehrsamkeit aufgeputzte, dabei herzlich langweilige Geschichten. Der Verfasser erweckt den Eindruck, als könne er wohlgemut wieder aus dem Satanismus und Okkultismus in irgend einen andern -ismus überschnappen.

Natürlich hat jeder dieser Modeführer seine Nachahmer und Schmocke, von denen es dann einer wohl gar toller treibt als der Meister. So hat denn ein gewisser Joséphin Péladan (geb. 1859) es für hoch an der Zeit gehalten, einen nagelneuen -ismus aufzutun: den Magismus. Er selbst ist der Obermagier, der sich in dieser erhabenen, selbstgeschaffenen Stellung auch einen selbstgewählten Titel beizulegen geruht: „Sâr Péladan“. Von seinen Romanen, in denen er das unvermeidliche Ende der „lateinischen Race“ beweisen will, ist Le vice suprême zur Not lesbar. Er ist auch der Gründer eines besonderen Geheimordens: „Der Rosenkreuzer vom Tempel“, und er hat natürlich Anhänger gefunden!

Von den zahllosen Naturalisten ist neben Huysmans besonders sein belgischer Landsmann Camille **Lemonnier** (geb. 1849) zu nennen. Er hatte bis zuletzt tapfer zur Fahne Zolas gehalten. Sein Roman Happe-chair, in dem er das belgische Arbeiterelend schildert, ist selbst neben dem später erschienenen, ihm verwandten Germinal von Zola ein

Digitized by Google

bedeutendes Werk. Bei Lemonnier herrscht das soziale Mitleid so stark vor, daß seine grauenvollen Schilderungen weniger abstoßen als bei Zola. Und dieser selbe Schriftsteller, der als Romandichter des Arbeiterelends gelten muß, hat mit bewundernswerter Wandelbarkeit auch die reizendsten Weihnachtskomödien für Kinder geschrieben: Les jouets parlants und La comédie des jouets!

Daß für die zahllosen Nachtreter Zolas, überhaupt für die Hunderte von Romanschriftstellern unserer Tage in dieser zur Beschränkung auf das Wichtigste gezwungenen Literaturgeschichte kein Raum zur erschöpfenden Vollständigkeit des Mittelguts ist, versteht sich von selbst, wenn man bedenkt, daß die bloße Anführung der nicht ganz bedeutungslosen Namen und Büchertitel Dutzende von Seiten füllen würde, und auf bloße Namen und Titel kommt nichts an. Eine Auswahl der Schriftsteller, die eine besondere Gattung des Romans vertreten, oder durch ihre starke Begabung wenigstens eine Lebensdauer ihrer Werke für einige Jahre versprechen, muß genügen, und sie genügt auch vollauf bei der immer wieder zu betonenden Kurzlebigkeit einer französischen Romanberühmtheit.

Da ist als einer der eigenartigsten und zugleich unabhängigsten Erzähler zu nennen: Ferdinand **Fabre** (1830—1901). Er ist der Charakter- und Sittenschilderer der französischen Geistlichkeit, dieser starken, auswärts wenig gewürdigten Macht selbst im Frankreich der dritten Republik. Von seinen Romanen dieser sehr fesselnden Gattung ist L'abbé Tigrane, candidat à la papauté (1873) ein Werk von erstaunlicher Kraft und zugleich von echt künstlerischer Gerechtigkeit. Fabre schildert jede Seite des geistlichen Standes, vielfach mit einer düsteren Glut, oft mit unübertrefflicher Wucht der Sprache. Es handelt sich übrigens fast in allen seinen Romanen um die Provinz, ein Reiz mehr nach der Abgedroschenheit der Pariser und immer wieder Pariser Romane.

Von den Romanen Octave **Mirbeau's** (geb. 1848) behandelt L'abbé Jules gleichfalls einen Priesterstoff, mit ähnlicher Kraft wie bei Fabre, nur mit einem Stich ins Satanische. In Le calvaire wird ein Stoff aus dem Kriegsleben verarbeitet, bemerkenswert durch das Fehlen des Chauvinismus, was dem Verfasser von einigen Dummköpfen sogleich den Vorwurf des Mangels an Vaterlandsliebe zuzog.

Paul **Bonnetain** (1858—1902) gehörte ursprünglich auch zu dem Médaner Zola-Bannkreis, hat sich aber 1887 an der Absage gegen den Meister beteiligt. Von seinen zahlreichen Romanen sei La passagère (1893) hervorgehoben wegen des sehr zart behandelten geheimnisvollen Stoffes: des Liebesverhältnisses mit einer Unbekannten, die stirbt und ihr unlösbares Rätsel mit ins Grab nimmt.

Digitized by Google

Jules **Claretie** (geb. 1840), gegenwärtig der Leiter des Théâtre Français, ist der Verfasser von etwa zwei Dutzend Romanen, in denen allen feine Beobachtung und flotte Darstellung, aber zu wenig eigene Art herrschen. Er ist ein Beispiel für die Güte der Mittelware im französischen Roman. Seine beste Leistung: Monsieur le Ministre (1883) liest sich wie ein abgeblaßter Daudet.

Eugène **Chavette** (1827—1901) vertrat in dem gar ernst gewordenen realistischen Roman die heitere Note. Seine spaßigen Erzählungen und Plaudereien lesen sich wie die Volkszenen weiland Henri Monniers (vgl. S. 453). Chavette beobachtet scharf wie ein Reporter, aber er sieht mehr die lustige als die trübselige Seite der Pariser Menschheit.

Etwas ganz Einziges stellt die unter dem Namen **„Gyp“** zu einer kleinen europäischen Berühmtheit gewordene Gräfin de Mirabeau-de Martel-de Janville (geb. 1850) vor: sie ist der „gamin“ der hocharistokratischen Kreise und eine wahre Zuchtrute für ihre Standesgenossen. Unfähig zur schöpferischen Tätigkeit, hat sie sich durch ihre witzfunkelnden Strichzeichnungen, Augenblicksbilder, Unterhaltungen ꝛc. aus der vornehmen Gesellschaft eine ebenso gefürchtete wie bewunderte Stellung erobert. Mit unheimlicher Leichtigkeit wirft sie jedes Jahr zwei bis drei ihrer von geistreicher Bosheit strotzenden Bändchen der Gesellschaft, zu der sie selbst gehört, ins Gesicht, und es ist ein gutes Zeichen für diese Gesellschaft, daß sie sich ihr gefährliches Mitglied gefallen läßt. Auf die Dauer wirkt allerdings die Art ihrer Spottsucht durch die Verschwendung von Geistreichigkeit und — Frechheit ermüdend.

Im Gegensatz zu diesem vornehmen weiblichen Gamin war Jules **Vallès** (1833—1885), mit seinem Schriftstellernamen Jacques Vingtras, das schönste Musterbild des demokratischen, ja des anarchischen Gewaltmenschen. Sein autobiographischer Roman Un insurgé zeigt Denkart und Handlungsweise des unversöhnlichen Aufrührers, für den der Aufruhr fast zum Selbstzweck geworden. Die Hintergründe der französischen Revolutionen kann man kaum irgendwo so gut kennen lernen wie aus diesem lebensechten Buch. Sprachlich gehört der Roman zu den kraft- und saftvollsten, die man lesen kann.

Endlich noch eine der jüngsten Tagesberühmtheiten, die, wie das so geht, in einem Jahr in ganz Europa bekannt geworden und natürlich nach einigen Jahren in ganz Europa vergessen sein wird: Marcel **Prévost** (geb. 1862). Er pflegt sein sehr einträgliches Sondergebiet, auf dem er nicht der Erste ist noch der Letzte sein wird: die moralisierende Lüsternheit. Angefangen hat er mit den Lettres de femmes (1892), denen Nouvelles lettres de femmes folgten: kleine geschickt gewürzte, geknetete und zugerichtete Zoten. Dann aber entpuppte er sich als Sitten-

prediger: seine Demi-vierges (1894) schildern einen winzigen Ausschnitt aus der Pariser Gesellschaft, die Mischung aus französischer und kosmopolitischer Anrüchigkeit, und zwar mit abgefeimter Kunst der Sinnenreizung. Dieselbe europäische Leserschar, die vor 15 Jahren den groben Zola verschlang, hat auch dem feineren Marcel Prévost zu Dutzenden von Auflagen verholfen.

In den letzten Jahren hat Prévost zu beweisen versucht, daß er auch „anders kann", nicht ohne Glück. In seinem Doppelroman Les vierges fortes (1900) schildert er an einem Schwesterpaar die tiefen Wirkungen der Herzensbeteiligung edler Frauen an der Bewegung zu höherer Freiheit des weiblichen Geschlechts. Beide Romane (Frédérique und Léa) sind von eindrucksvoller Kraft und gehören zu dem Tüchtigsten, was der neueste Roman in Frankreich erzeugt hat. Da sie anständig sind, so haben sie nicht die Hälfte des buchhändlerischen Erfolges der andern Werke Prévosts erreicht.

Die Naturalisten selbst konnten darüber keinen Zweifel haben, daß nach dem natürlichen Gesetz vom Wechsel alles Irdischen, vom Stoß und Gegenstoß, auch für sie ein letzter Tag kommen müsse. Er ist schneller gekommen, als sie und ihre Leser gedacht. Der Umschwung hat sich genau in der Richtung vollzogen, die ihm durch die Einseitigkeit des Naturalismus vorgezeichnet worden war. Hatten Zola und die Seinen den Menschen nur für ein Bündel von Muskeln, Sehnen, ererbten Nerven und Blutkügelchen erklärt und mehr das Tier im Menschen als den Menschen selbst gesucht, so verfielen seine Nachfolger und Widersacher in die entgegengesetzte Einseitigkeit. Es entstand das, was man wiederum großspurig wissenschaftelnd den analytischen oder auch den psychologischen Roman nennt. Seine beiden begabtesten Vertreter sind Paul Bourget und Edouard Rod.

Es mußte so kommen, und es wird überall so kommen, wo eine einseitige Mode die Oberhand in der Kunst gewinnt. Die Schriftsteller, die gar zu ausschließlich die tiergleiche Körperlichkeit des Menschen betonen, werden stets abgelöst werden durch die Verteidiger der „Seele". Und je kecker Männer der Wissenschaft oder laienhafte Nachbeter sich und Andern einreden wollen, alle Rätsel der Welt durch wissenschaftlich klingende Wortmacherei gelöst zu haben, desto stärker wird das metaphysische Bedürfnis der Menschheit sich regen und das brennende Gefühl, „daß wir nichts wissen können." — Verleideten einem die Naturalisten den Leib und seine Gebrechen, so könnten einem die Psychologen unter den Romandichtern beinah die Seele lästig machen. Ganz besonders, wenn sie so tun, als sei wirklich die einzige Beschäftigung des Menschen am Ende des

Digitized by Google

19. und im Beginn des 20. Jahrhunderts die Liebe oder die Liebelei. In der Art, wie namentlich Bourget von der Liebe spricht, wie er sie nach allen Seiten dreht und beguckt, wie er ihre sogenannte seelische Seite unter den psychologischen Untersuchungsspiegel nimmt, liegt etwas mindestens ebenso Unkeusches wie in den knotigen Darstellungen der körperlichen Liebe bei Zola und Genossen. Es klingt sehr grob, aber es ist nicht ganz unwahr, wenn ein derber, geistreicher Franzose den Paul Bourget kurzweg ein „cochon sentimental" nennt. Seine Physiologie de l' amour moderne, d. h. in Wahrheit: der Liebe einiger mit allen Wassern gebrannter Pariser und Pariserinnen, rechtfertigt trotz ihrem „analytischen" Getue die Bezeichnung vollauf. Auch von Bourget gilt das, was von so vielen durch hunderttausende verkaufter Bände bekannten französischen Schriftstellern nachdrücklich betont werden muß: ohne den geschlechtlichen Kitzel in ihren Büchern wäre nicht der zehnte Teil gekauft worden.

Eines zeichnet den psychologischen Roman vor dem naturalistischen ohne Widerrede aus: jener gibt einen größeren Ausschnitt des Lebens. Die Personen in Zolas Romanen haben etwas Puppenhaftes, Starres. Sie sind im letzten Kapitel genau dieselben wie im ersten, und wir sehen sie immer nur von derselben Seite. Hierdurch verlieren die Menschen Zolas die Natur der Einzelwesen und werden fast zu blassen Sinnbildern. So ist z. B. Nana nicht eine Dirne, sondern die Dirnenhaftigkeit, und so durch alle seine Romane. Die „Psychologen" zeigen uns wirkliche Menschen gewissermaßen von innen heraus erleuchtet, und sie zeigen sie uns, indem sie sie um und um drehen und geistig zergliedern. Allerdings übertreiben sie, wie jede Mode übertreibt: die Menschen in einem Roman Bourgets können keinen Schritt tun, ohne daß ihr Schöpfer hinzutritt und uns einen Vortrag hält über das Wie und Warum. Ist's nicht, als hätte Goethe sie gekannt, als er schrieb:

> Dann lehret man euch manchen Tag,
> Daß, was ihr sonst auf einen Schlag
> Getrieben, wie Essen und Trinken frei,
> Eins! Zwei! Drei! dazu nötig sei. —
>
> Wer will was Lebendiges erkennen und beschreiben,
> Sucht erst den Geist heraus zu treiben;
> Dann hat er die Teile in seiner Hand,
> Fehlt, leider! nur das geistige Band.

Merkwürdig bleibt nur, daß uns trotz, vielleicht wegen, dieser Zuvielerklärerei im psychologischen Roman die Menschen nach kurzer Zeit verschwimmen und verschwinden. Merkwürdig, aber nicht wunderbar: wie die modernen Psychologen arbeiten, so arbeitet sonst nur der Naturforscher mit dem Mikroskop, nicht der Künstler!

Digitized by Google

Durch diese neue Einseitigkeit der Seelenzergliederung wird eine Selbstbespiegelung großgezogen, die auf die Länge unerträglich öde wird. Das Gehabe mit den „Seelenzuständen“ („états d'âme“) wirkt nicht viel anders als das mit den körperlichen „documents humains“ bei den Naturalisten. Es entsteht eine Literatur, die an die Nachahmer Rousseaus, an die zahllosen „schönen Seelen“ erinnert, die so unaussprechlich fade sind. Und sonderlich bei Bourget mischt sich in all diese Schöneseelenwirtschaft die im französischen Roman nun einmal unentbehrliche Sinnlichkeit, die aber bei ihm die Färbung feiger Lüsternheit annimmt.

Paul **Bourget** (geb. 1852) hat mit einer feinen Novelle: L'irréparable (1884) begonnen. In Cruelle énigme (1885) und Crime d'amour (1886) schlug er die besondere Richtung des psychologischen Zergliederungsromans ein. André Cornélis, — Mensonges und Le disciple vertieften die Manier, und La terre promise (1892) trieb sie auf die Spitze. Aus einem Stoff, der höchstens für eine Novelle von 50 Seiten Körper genug hat, wird durch Hin- und Herkneten ein Romanband ausgewalzt. Unwillkürlich denkt man an das harte, aber den Nagel auf den Kopf treffende Wort, abermals von Goethe: „Getretener Quark — wird breit, nicht stark.“

In Cosmopolis (1894) schildert Bourget, nicht ohne scharfe Beobachtung, die dünne Schicht, die über der großen Masse schwimmt und sich eine eigene Moral geschaffen hat. Sein Roman Idylle tragique (1896) zeigt alle Eigenheiten Bourgets verstärkt; das fortwährende kluge Dreinreden des Verfassers in seiner Helden Denken und Sprechen wird unerträglich. Bourgets letzte Romane und Novellen: Voyageuses, — Drames de famille, — Le fantôme, — Monique sind nur höheres Lesefutter; vollends sein die Überlegenheit des Glaubens über die Wissenschaft verherrlichender Roman L'étape (1902), eine Bekehrungsgeschichte grober Art, beweist, daß die große Kunst der Erzählung von Bourget kaum noch etwas zu erwarten hat. Das Werk gehört zu der literarischen Gattung, die in Versen von Coppée, in wissenschaftlicher Prosa von Brunetière vertreten wird. Es riecht darin fade nach einigem Weihrauch, eingeschlossener muffiger Zimmerluft, Wäschewasser und dergleichen, und abgesehen von der künstlerischen Wertlosigkeit wirkt die sogenannte Moral des Romans auf gesunde Gemüter geradezu widerlich. Glaube und Unglaube werden einander gegenübergestellt, aber in der läppischen Weise, daß der Glaube vertreten wird durch seraphische Gestalten, der Unglaube durch die verkörperte Albernheit, durch innere wie äußere Gemeinheit und obendrein durch Bedürftigkeit gegenüber der Wohlhabenheit der Gläubigen.

Zu Bourgets wertvollsten, wenn auch kleinsten Arbeiten sind die unter verschiedenen Titeln (Pastels d'hommes, de femmes, etc.) ge-

sammelten Charakterbilder zu rechnen. Auf einen bescheidenen Rahmen beschränkt, wirkt diese Untersuchung einer Seele wie ein kleines, feines Kunstwerk.

Zu derselben Richtung wird Edouard **Rod** (geb. 1857), ein Westschweizer, gezählt. Nur halb mit Recht, denn Rods Menschen und ihre selbstgeschaffenen Schicksale lohnen die eingehende Entwickelung der Seelengründe. Seine beiden sich ergänzenden Romane: La vie privée de Michel Teissier und La seconde vie de Michel Teissier (1893 und 1894) enthalten Menschengeschicke, die den Leser tief bewegen müssen, in einer edlen, künstlerisch fein abgewogenen Sprache. Zu rühmen ist an diesem Nichtfranzosen sein offener Sinn für das Leben seines Heimatlandes. Seine Nouvelles romandes (1891) gehören zu dem Besten, was seit R. Toepffer die französisch-schweizerische Literatur hervorgebracht hat. Von Rods späteren Romanen ist rühmend zu erwähnen: L'inutile effort (1903), eines der ergreifendsten Werke der letzten Jahre. Es ist ein Spannungsroman, aber keiner von der niederen Art, sondern von der guten, die einen erschütternden Menschenstoff auch in packender Darstellung behandelt und über den zufälligen Gegenstand hinaus zum tiefen Weiterdenken zwingt.

Beachtung verdienen noch die zwischen den Naturalisten stehenden Psychologen, die Brüder Paul und Victor **Margueritte** (geb. 1860 und 1862), die Söhne eines aus dem Kriege von 1870 rühmlich bekannten Generals. In ihrem gemeinsam verfaßten Kriegsroman Une époque in vier Teilen, deren bedeutendster der erste: Les tronçons du glaive (1900), haben sie mit vaterländischer Gesinnung und nicht geringem Darstellungsvermögen einen höchst wirkungsvollen Stoff angepackt und künstlerisch bezwungen.

Zehntes Kapitel.

Das Theater.

Vom Drama der Franzosen im 19. Jahrhundert läßt sich fast mit noch größerem Recht als vom Roman die Tatsache feststellen: es genießt eine über die ganze Kulturwelt reichende Bühnenverbreitung, wie kein anderes, eine weitere selbst als das Drama Shakespeares. Es verdient sie in höherem Grade als der Roman, denn das französische neuere Drama hat Eigenschaften, die im Theater anderer Völker wenig oder gar nicht entwickelt sind. Vollkommene Freiheit in der Stoffwahl, denn in Frankreich mischt die Polizei sich nicht in die Kunst, und die Gesellschaft, weniger heuchlerisch als anderwärts, gestattet dem Bühnendichter die Behandlung jeder gesellschaftlichen oder einzelmenschlichen Frage,

wenn er sie nur fesselnd zu gestalten weiß. Größere Kühnheit und Offenheit des Ausdrucks, aus den gleichen Gründen. Eine durch mehrhundertjährige Übung gewonnene Kenntnis der Bühne, d. h. der Wechselwirkungen zwischen Darstellern und Zuhörern, und eine witzige, dabei meist dem wirklichen Leben entnommene Sprache.

Stärke und Schwäche des neuzeitlichen französischen Dramas ruhen in der wesentlich von der anderer Literaturen abweichenden Auffassung der Franzosen vom Theater (vgl. S. 9). Es ist ihnen in erster Reihe eine Unterhaltungsanstalt, erst dann eine Stätte innerer Weihe und Erhebung. Darum fehlt in neuester Zeit die große Tragödie so gut wie ganz, aber auch das bürgerliche Trauerspiel nimmt bei den Franzosen eine vom deutschen und skandinavischen sehr verschiedene Gestalt an. Das französische Drama war nie ein Buchdrama, es wurde stets den Bühnenzwecken eines auf Theaterunterhaltung erpichten Volkes angepaßt, und dieses theatralische Wesen verleugnet es selbst in seinen besten Schöpfungen nicht.

Gleich dem französischen Roman, der fast ausschließlich Pariser Roman ist, hat auch das realistische Drama der Franzosen überwiegend als Pariser Drama zu gelten. Für die Provinzmenschen haben die Pariser Zuschauer wenig Verständnis, und da die Bühnendichter ohne irgendeine Ausnahme in Paris leben, so gibt es auch für sie keine anderen Stoffe als die aus der Pariser Gesellschaft. Ja diese Gesellschaft beschränkt sich auch wieder auf einen ziemlich kleinen Ausschnitt: auf das höhere Bürgertum und den Adel, auf das was sich in Frankreich „le monde“ nennt, mit seinem Anhängsel „le demi-monde“. Das Drama des kleinen Bürgers, des Arbeiters und nun gar des Bauern fehlt in Frankreich fast völlig. Hierdurch entsteht bei allem scheinbaren Reichtum des französischen Theaters eine innere Verarmung, die sich vergleichen läßt mit der öden Beschränkung des klassischen Dramas im 17. und 18. Jahrhundert auf Fürsten und Könige als Theaterhelden.

Die Geschlechtsbeziehungen nehmen im neueren Drama einen beherrschenden Raum ein, und da das „junge Mädchen“ in Frankreich unfreier ist als in germanischen Ländern und im Leben keine Rolle spielt, so fehlt es auch fast ganz auf der französischen Bühne. Seine Stelle fällt der verheirateten Frau zu, und dadurch entsteht mit einer gewissen Notwendigkeit das, was Ibsen Dreiecksverhältnisse nennt und was derber Ehebruchsdrama heißt. Immerhin werden auch unter so verkünstelten Bedingungen von den Franzosen manche große Menschheitfragen auf der Bühne mutig und geschickt behandelt, und zwei ihrer berühmtesten Dramatiker: Augier und Dumas haben fast nur allgemein wichtige Gegenstände der gesellschaftlichen oder der einzelnen Sittlichkeit gewählt.

Digitized by Google

Es scheint, als ob die Stücke Victor Hugos die Teilnahme der Franzosen an der eigentlichen Tragödie ertötet haben. Auf keinem Gebiete der Dichtung ist die Unfruchtbarkeit der letzten fünf Jahrzehnte so groß gewesen. Das Théâtre-Français ist aus Rücksichten frommer Erinnerung genötigt, zur Beibehaltung des Trauerspiels sich an die Klassiker des 17. Jahrhunderts und an Victor Hugo zu halten; nur zuweilen gelingt es einem großen Darsteller, wie früher der Rachel, jetzt der Sara Bernhardt, durch meisterliches Spiel die toten Gestalten für kurze Zeit mit künstlichem Leben zu erfüllen.

Einmal schien es, als sollte eine Neubelebung der Tragödie erfolgen, nämlich als Ponsard mit seiner Lucrèce auftrat: jene Hoffnung hat sich bald verflüchtigt. François **Ponsard** (1812—1867) versuchte sich mit einer Übersetzung von Byrons Manfred. Seine erste selbständige dramatische Arbeit war die Tragödie Lucrèce (1843). Man glaubte, endlich das ersehnte Mittelding zwischen steifem Klassizismus und regellosem Romantismus gefunden zu haben. In demselben Jahre war Victor Hugos Drama Les Burgraves entschieden abgelehnt worden: die wüste Willkür des übertriebenen Romantismus begann die Zuhörer zu ermüden. In der Lucrèce war allerdings ein großer Fortschritt über den Klassizismus, namentlich des Kaiserreiches, hinaus zu verzeichnen, es herrschte mehr natürliche Wärme in den Charakteren wie in der Sprache; aber im Grunde war auch dieses Römerdrama ein Werk ohne innere Wahrheit, ohne dichterische Überzeugungskraft. In der Lucrèce herrscht, im gewollten Gegensatz zu den Dramen der Romantiker, eine vornehme Ruhe und Kälte, die leider gar zu viel Verwandtschaft mit Langweile hat.

Man begrüßte Ponsard als den Begründer dessen, was man die „Schule des gesunden Menschenverstandes" nannte. Nun ist der gesunde Menschenverstand ja eine vortreffliche Sache, und die Romantiker hätten wohl daran getan, etwas von dessen klarem Wasser in ihren gährenden Wein zu gießen: nur wird man mit dem gesunden Menschenverstand allein, selbst wenn er wie bei Ponsard in sehr guten Versen sich vernehmen läßt, kein Dichter.

Von Ponsards anderen Tragödien: Agnès de Méranie (1846) und Charlotte Corday (1856) läßt sich nicht viel Besseres sagen als von Lucrèce. In der zweiten erhebt er sich manchmal zu wahrhaft tragischer Höhe, und von der Sprache hat Musset geurteilt, sie erinnere an Corneille; aber überall fehlt die Wärme und die gleichmäßige dramatische Spannung.

Dagegen hat Ponsard sich durch seine Komödien ein bleibendes Andenken gesichert. Seine beiden Stücke L'honneur et l'argent (1853) und La bourse (1856) sind bühnenwirksame Zweckdramen ohne viel

Handlung, aber mit lebhaftem, kräftigem Gespräch. Die Absicht hält sich übrigens in beiden Komödien innerhalb sehr bescheidener Grenzen: nicht den Geldsinn, überhaupt den unverdienten Gewinn bekämpft Ponsard, sondern nur das Übermaß in beiden; also durchaus seiner Rolle als Dichter des „bon sens" entsprechend.

In neuester Zeit haben sich Leconte de Lisle (vergl. S. 434) und der Vicomte Henri de Bornier in der Tragödie versucht. Der Erste hat in seinen Erynnies (1873) den Stil des Äschylos mit großer Kraft, aber ohne äußeren Erfolg nachgeahmt. Die Sprache wimmelt bei ihm von unfranzösischen Wendungen, die er der mythologischen und philologischen Genauigkeit wegen gewagt hat.

Henri de **Bornier** (1825—1901) ist der Dichter des Dramas La Fille de Roland, das bei der ersten Aufführung im Jahre 1875 einen außerordentlichen, heute unverständlichen Erfolg hatte. Von geschichtlicher Wahrheit ist wenig in dem Stück: Karl der Große ist ein französischer Fürst, Rolands Tochter liebt Ganelons Sohn, und ähnliche Dinge, über die die französischen Zuschauer hinweggesehen haben wegen der edlen Sprache und der großartigen Auffassung des Dichters. Im Mittelpunkt steht Ganelon, der seinen Verrat an Roland bekennt und bereut, eine ganz unmögliche Gestalt. Der Erfolg kam zum größten Teil von einigen politischen Anspielungen, die nach dem Kriege Eindruck machten. Eine dauernde Bereicherung der ernsten Bühne ist auch La Fille de Roland nicht geworden. Es herrscht darin nach gutklassischem Vorbilde, abgesehen von dem sehr steif behandelten Alexandriner, das gemachte Gefühl und der rednerische Schwulst des Ausdrucks. AuchBorniers zweites Drama Les noces d'Attila (1880) verdankte nur den Anspielungen auf das Verhältnis Deutschlands zu Frankreich eine Art von Achtungserfolg, bewies aber, daß des Dichters Begabung wesentlich in der hohlen Rednerei besteht. Er gehört schon heute zu der dunklen Schar der Vergessenen.

Von überwuchernder Fruchtbarkeit ist die französische Bühne des 19. Jahrhundert im Lustspiel und halbernsten Sittendrama. Hierin beherrscht sie die gesamte Theaterwelt Europas mit einem erdrückenden Einfluß, der erst seit einem Jahrzehnt durch den Aufschwung des deutschen, des skandinavischen und selbst des russischen Dramas nachläßt.

Zwei Zeitabschnitte lassen sich in der Entwickelung des neuesten französischen Dramas unschwer unterscheiden: der eine, etwa bis zur Mitte des Jahrhunderts, der mit dem einen Namen Scribe gekennzeichnet wird, der zweite, der jetzt durch den Tod der beiden bedeutendsten Dramatiker auch abgeschlossen ist und die drei Namen Augier, den jüngeren Dumas und Sardou als die bekanntesten aufweist.

Augustin Eugène **Scribe** (1791—1861) hat von der Julirevolution bis tief in die Zeit des zweiten Kaiserreichs hinein die französische Bühne mit zahllosen Stücken versorgt. Er war für das Theater, was für den Unterhaltungsroman der ältere Dumas zu gleicher Zeit war: der Lieferer im großen für sämtliche Pariser Theater. Genügte seine eigene Leistungsfähigkeit der Nachfrage nicht, so vereinigte er sein Bühnengeschick mit der Erfindungsgabe andrer Dichter. Man hat sich oft über die erstaunliche Fruchtbarkeit der spanischen Dramatiker gewundert: Scribe kommt ihnen gleich. Im Singspiel, im Rührstück, in der Posse, im Gesellschaftslustspiel, in der geschichtlichen Komödie, auch im Operntext hat er jahraus jahrein Dutzende von Arbeiten auf den Markt gebracht, und zwar mit einem ihm fast bis ans Ende treu bleibenden Erfolge. Die Zahl seiner Theaterstücke beläuft sich auf fast ein halbes Tausend!

Scribes Stärke ruht vornehmlich in der geschickten Berechnung der Wirkung auf die Zuschauer. Selten hat ein Schriftsteller für den Geschmack der Theatermenge ein so sicheres Ahnungsvermögen besessen. Er bietet Jedem etwas: Rührung, Sittlichkeit, Spannung, überirdisch tugendhafte und mäßig lasterhafte Menschen; Witze, gute und schlechte; packende Auftritte, — und das alles in einer Mischung, die kein Kunstwerk, wohl aber einen unterhaltenden Zeittotschlag ergibt. Scribe hat ein merkwürdig scharfes Auge für die Kleinigkeiten des Lebens: seine Menschen sind wahre Muster des „Justemilieu" im Guten wie im Schlechten. Zur seelenläuternden Tragik oder Komik kommt es in seinen Stücken nie und nimmer, auch kann man hinterher ruhig schlafen; aber man vergnügt sich bei ihnen, man vergißt bei dem kleinen Elend seiner Bühne das große des wirklichen Lebens. Daß die Tugend im fünften Akt ihren Lohn, das Laster seine Strafe erntet, daß alle Mißklänge im letzten Bilde vor dem Fallen des Vorhanges sich in einen Jubelhymnus auflösen, versteht sich bei ihm immer von selbst.

Die Moral Scribes ist nicht sehr streng: sie ist die Moral des gewöhnlichen bürgerlichen Lebens, die sich mit einer Vereinbarung zwischen Strafgesetzbuch, öffentlichem Ärgernis und eigenem Vorteil begnügt. Irgend eine tiefere Absicht sucht man bei ihm vergebens; er will angenehm unterhalten, und das gelingt ihm fast immer, selbst wenn seine Stücke, wie das sehr oft der Fall ist, von Unwahrscheinlichkeiten strotzen. Er weiß durch die fabelhafte Geschicklichkeit der dramatischen Begründung und durch seine Kunst, den Zuschauer eigentlich nie zum Nachdenken kommen zu lassen, auch das Unwahrscheinlichste glaubhaft zu machen.

Seine bekanntesten Stücke sind: Bertrand et Raton, Le verre d'eau, La camaraderie, Une chaîne. Im Verein mit Ernest Legouvé

(1807—1903) schrieb er Les contes de la reine de Navarre, Bataille de dames, Les doigts de fée und Adrienne Lecouvreur.

Scribe hat außerdem die Texte zu den beliebtesten Opern Meyerbeers, Rossinis, Boieldieus, Aubers, Halévys, Donizettis und anderer Tondichter verfertigt.

Neben dem sanftmütigen Allerweltsdramatiker Scribe muß der politische Erzrevolutionär Felix **Pyat** (1810—1889), einer der Kommunemänner von 1871, genannt werden wegen seines sozialistischen Rührstückes Le chiffonnier de Paris (1847). Dieses auch in Deutschland früher vielgespielte Stück ist zwar ein von Edelmut und Scheußlichkeit triefendes Melodrama, etwa in der Art der Sue'schen Romane; aber es enthält zugleich eine Fülle derben, volkstümlichen Humors.

Einer höheren Gattung des Lustspiels gehört Frau von **Girardin** (1805—1855) an. Unter ihrem Mädchennamen Delphine **Gay** hat sie mehrere Bände Romane und Gedichte geschrieben, die aber hinter ihren Komödien zurückstehen. Ihr Drama Lady Tartuffe (1853) ist eine sehr beachtenswerte dramatische Leistung; der weibliche Hauptcharakter, der dem Stück den Titel gegeben, zeigt eine erstaunliche Schöpferkraft; es ist schwer zu verstehen, warum dieses wirksame Stück heute zu den vergessenen gehört. Auch die kleinen Dramen La joie fait peur und Une femme qui déteste son mari enthalten manches gute Lustspielmoment.

In Eugène **Labiche** (1815—1888) hat die ausgelassene Posse ihren glänzendsten Vertreter gefunden. Er übertrifft alle französischen Lustspieldichter durch die unerschöpfliche Fülle seiner komischen Gruppen. In seinen Stücken herrscht oft ein wahrhaft sinnverwirrendes Durcheinander, eine Art von dramatischer Taschenspielerei. Dabei ist er schlagfertig im Gespräch, witzig, ungemein unterhaltend, freilich zuweilen auf Kosten des Anstands, wofür die leichtere Lebensauffassung der Franzosen, der Schriftsteller wie der Zuschauer, ein mildernder Umstand ist. Die Zahl seiner Stücke hat das erste Hundert überschritten; eine Aufzählung, auch nur der besseren, ist unmöglich. Von seinen neueren Possen war Le voyage de Monsieur Perrichon die lustigste, von den älteren Le chapeau de paille d'Italie. Labiche hat viel dazu beigetragen, Scribe zu verdrängen, den er an schlagendem Wort- und Sachenwitz weit hinter sich läßt.

Augier, der seine gesammelten Werke herausgegeben, nennt ihn in der Vorrede „den Großmeister des Lachens", und wahrlich seit den ausgelassensten Harlekinstücken Molières hat kein Dramatiker irgend eines Volkes seine Zuhörer so gesund lachen gemacht, wie der köstliche Labiche. Selbst beim Lesen wecken viele seiner Stücke noch heute unwiderstehliche Heiterkeit.

Digitized by Google

Einen Mitstrebenden hatte Labiche in Edmond **Gondinet** (1828—1888), dem unerschöpflichen Verfertiger kleiner und großer Lustspiele und Possen. Er kam Labiche nicht völlig gleich in dessen toller Lustigkeit und nie verlegener Erfindung, aber er füllte seinen Platz als Versorger der Pariser lustigen Bühne neben Jenem mit Ehren aus. Sein Meisterwerk war Gavaut, Minard et Compagnie; es wird auch späteren Geschlechtern künden, daß man im ernsten 19. Jahrhundert zu lachen verstand.

Die beiden Unzertrennlichen: Henri **Meilhac** (1832—1897) und Ludovic **Halévy** (geb. 1834) vereinigen einige der besten Eigenschaften Sardous und Labiches. Eine Unzahl leichter Lustspiel- und Possenware trägt ihren Namenstempel. Genannt seien davon: Tricoche et Cacolet, La boule, Toto chez Tata, und das ernste Drama Frou-Frou, das sich mehr dem Stile Dumas' nähert. Außerdem haben sie die Texte für die meisten Offenbachschen Operetten geliefert und dabei ebenso viel Witz wie Anstößigkeit entwickelt. Beide sind echte Pariser mit der unbezwinglichen Neigung zur „Blague"; daher auch die Wonne, mit der sie die Vernichtung der griechischen Mythologie durch die moderne Verzerrung vollzogen haben.

Von Ludovic Halévy allein rühren die ausgezeichneten Pariser Sittenbilder her, die er unter dem Titel Madame et Monsieur Cardinal und Les petites Cardinal veröffentlicht hat. Die Familie Cardinal, strebsame Balletmädchen und ihre Eltern, ist sprichwörtlich geworden für die Gattung. Sein Roman L'abbé Constantin (1882) ist sehr tugendhaft, aber nicht sehr unterhaltsam.

Im feinen Lustspiel ist in neuester Zeit eigentlich nur ein hervorragender Dichter zu verzeichnen: Edouard **Pailleron** (1834—1899). Ihm ist der Erfolg nicht leicht geworden: über 20 Jahre hatte er sich mit einer Reihe liebenswürdiger Stücke um die Gunst der Pariser vergebens beworben, ehe ihm das Lustspiel Le monde où l'on s'ennuie (1881) einen durchschlagenden und dauerhaften Erfolg eintrug. Das prächtige Gesellschaftstück schildert die verbildete Schöngeisterwelt, die sich um einen Schönschwätzer sammelt; der verstorbene Philosoph Caro soll dessen Urbild gewesen sein. Der Sieg der heiteren Natürlichkeit über diese Welt der gelehrttuenden Langweile gibt dem geistreichen, feingebauten Lustspiel seinen befriedigenden Abschluß.

Einen ähnlichen Erfolg hat Pailleron nicht wieder errungen. Sein derberes Lustspiel Cabotins (1894) behandelt das Komödiantenwesen außerhalb der Bühnenkreise, besonders in der Politik. Es erinnert ein wenig an Sardous meisterhaften Rabagas.

Digitized by Google



Augier.

Der größte neuere Dramatiker der ernsten Gattung war **Emile Augier** (1820—1889). Seine erste Arbeit La ciguë (1844) wurde vom Théâtre-Français zurückgewiesen, aber im Odéon-Theater mit außerordentlichem Beifall aufgeführt. Der poetische Gegenstand: die Rettung eines jungen Atheners vom Selbstmorde durch die Liebe einer Sklavin, und die edle Sprache zündeten: Augier wurde mit 24 Jahren ein berühmter Dramatiker.

Von den zunächst folgenden Stücken gefiel besonders Gabrielle (1849), worin Augier den so lange von den Dramatikern mißhandelten

Digitized by Google

Ehemann an dem bevorzugten Liebhaber der Frau rächt: die Akademie belohnte diese Verherrlichung der Heiligkeit der Ehe mit Montyons Tugendpreise.

Le joueur de flûte (1850), eine einaktige Komödie im Stile von La ciguë, hatte weder die Anmut noch die Ursprünglichkeit seines ersten Stückes. Auch Diane (1852) war kein Fortschritt; auf demselben Untergrunde wie Victor Hugos Marion Delorme aufgebaut, steht es diesem Drama an Wärme und Spannung weit nach.

Nicht viel Besseres leistete La pierre de touche (1853), mit Jules Sandeau zusammen gearbeitet. Es enthält den sehr lang ausgesponnenen Beweis der Viertelwahrheit, daß Reichtum den Charakter verdirbt. Die Sprache ist merkwürdig abgedroschen und platt für einen Dichter wie Augier, und die Personen sind Schablonen.

Mit Le mariage d'Olympe (1855) begann Augiers bedeutungsvollste dramatische Entwickelung: die zur modernen Sittenkomödie höheren Stils. Dem Pariser Dirnentum, das um jene Zeit angefangen hatte sich als gleichberechtigt neben die anständige Gesellschaft hinzustellen, ja in sie einzudringen, ging Augier mit schonungsloser Härte zu Leibe. Das in seiner Hausehre durch eine freche Buhlerin bedrohte Oberhaupt der Familie tötet sie, da er kein anderes Mittel zu ihrer Unschädlichmachung kennt. Nach der in Frankreich seit einem Jahrhundert Mode gewordenen literarischen Rettung der Dirne: nach Prévost d'Exiles' Manon Lescaut, Victor Hugos Marion Delorme, Dumas' Kameliendame — wirkte der Pistolenschuß, durch den ein gemeinschädliches Weib niedergestreckt wird, wie eine sittliche Befreiung.

Daß Augier in seinem ernsten Stück die ganze Pariser Gesellschaft in ihren abstoßendsten Vertretern auf die Bühne bringt, ist nicht sein ausschließliches Merkmal: er teilt diese Unerschrockenheit in der Wahl der Mittel mit den meisten französischen Dramatikern. Soll das Theater irgend eine sittliche Aufgabe erfüllen und nicht bloß die Stätte der oberflächlichen Unterhaltung, des flüchtigen Vergnügens sein, so muß man dem Dichter nicht nur das Recht, sondern die Pflicht zugestehen, innerhalb der Grenzen der Kunst seinen Finger in die Wunden unseres gesellschaftlichen und öffentlichen Lebens zu legen. Man hat Augier aus Anlaß von Le mariage d'Olympe, wie auch Dumas Fils und anderen französischen Dramatikern einen Vorwurf daraus gemacht, die Dirne auf der Bühne eingebürgert zu haben. Solange aber Augier und seine Schüler ihres strengen Richteramtes ohne Beschönigung des Lasters walten, solange sie namentlich nicht auf die Empfindlichkeit der Zuschauer abzielend sich in der Reinwaschung, der Verherrlichung der Buhlerin gefallen, läßt sich nichts Stichhaltiges gegen die Absicht einwenden: von

der Bühne hinab der Gesellschaft die reine Wahrheit zu sagen. Diese Wahrheit mag oft sehr herb klingen, aber vor allen andern Dichtern hat der Dramatiker die Pflicht der Wahrheit. Diese Pflicht hat Augier geübt in seinen Sittendramen: Le gendre de Monsieur Poirier (1856), Les lionnes pauvres (1858), Les effrontés (1861) und Le fils de Giboyer (1861).

Augier ist eine der sittlichen Kräfte des Landes gewesen. Wie er im Mariage d'Olympe dem Einbruch der Dirnenwelt in die ehrbare Gesellschaft entgegentrat, so mit jedem der genannten Dramen einer andern Plage Frankreichs oder doch von Paris. Die Lionnes pauvres richteten sich gegen das Genußleben ehrloser Gattinnen, die Effrontés und der Fils de Giboyer gegen das gesinnungslose, käufliche Preßbanditentum. Das letzte Stück war auf Louis Veuillot, den ultramontanen Journalisten, zugespitzt, dem Augier insofern bitteres Unrecht getan, als Veuillot bei aller Heftigkeit der Sprache ein unbestechlicher Mensch war. Er ist Augier die Antwort nicht schuldig geblieben: in seiner Schrift Le fonds de Giboyer hat er sich scharf und würdig verteidigt.

Von Augiers ferneren Stücken sind zu nennen: Paul Forestier, Maître Guérin, La contagion, Madame Caverlet, Les Fourchambault, das letzte eines der erfolgreichsten und ergreifendsten von Augiers Stücken. Es behandelt das Recht des unehelichen Kindes, eine in Frankreich noch mehr als anderwärts im Argen liegende Frage.

Nicht auf derselben Höhe der sittlichen Wirkung wie die Augierschen Stücke stehen die Dramen von Alexandre **Dumas** Sohn (1824 bis 1895). Er ist der rednerische Thesendichter des Theaters, bald Verteidiger, bald öffentlicher Ankläger. Aber nicht mit Einzelwesen hat er es dabei zu tun: seine dramatischen Personen sind keine Einzelmenschen und sollen keine sein, sondern Gattungsvertreter. Sie vertreten ganze Gesellschaftskreise, bestimmte Tugenden und Laster, aber — sie vertreten nicht sich selber. Dumas sinnbildert wie Victor Hugo. Daher die Schattenhaftigkeit seiner doch so hochgespannten Stücke: man vergißt sie trotz dem augenblicklichen tiefen Eindruck gar bald, denn nur Menschengestalten haften im Gedächtnis, nicht Reden. Menschen aber gibt es in Dumas' Dramen keine, sondern Begriffe: Octave in Monsieur Alphonse ist nicht ein einzelner junger Mann mit bestimmten Eigenschaften, sondern er ist das „Alphonstum", ein durch Dumas festgelegter Begriff; Marguerite Gautier in der „Kameliendame" ist die Vertreterin ihres Gewerbes usw. Der Advokat Dumas benutzte seine Menschen als Gründe einer Klage- und Verteidigungsschrift.

In seiner Auffassung vom Wesen und Zweck des Theaters begegnet sich Dumas mit — Schiller! Er will nichts wissen von der „Kunst um



Alexandre Dumas Sohn.

der Kunst willen", dem Lieblingssatz der Romantiker. In der Vorrede zum „Natürlichen Sohn" steht sein dramatisches Glaubensbekenntnis, mit dem man Schillers Schrift „Die Bühne als moralische Anstalt betrachtet" vergleichen mag. Dumas nennt sein Theater „das nützliche": „Unser Theater soll für das Gute tun, was Molières Tartuffe gegen das Schlechte getan. — Ahmen wir das Theater Voltaires nach, für den es nur eine Tribüne war!" Und er hat es hiermit ernst gemeint: jedes seiner Stücke ist eine Gerichtsrede gegen irgendein Vorurteil, einen öffent-

Digitized by Google

lichen oder geheimen Schaden seines Landes. Ja nicht genug mit dem Erfolg seiner Stücke: sie reichen ihm nicht hin, seine Ansichten nach allen Seiten zu entwickeln, und er muß zu Vorreden seine Zuflucht nehmen; einige dieser Vorreden sind länger als ein vieraktiges Stück.

In einem Hauptzielpunkt seiner Thesenstücke hat Dumas tatsächlich zum Siege seiner Sache beigetragen: die Ehescheidung, die es in Frankreich nicht gab, hat er erkämpfen helfen (1884). In der Vorrede zur Etrangère schrieb er darüber: „Die Kammern brauchen uns nur die Scheidung zu gewähren, und eine der unmittelbarsten Folgen dieses Beschlusses wäre die plötzliche und vollständige Umgestaltung unseres Theaters. Die betrogenen Ehemänner Molières und die unglücklichen Frauen der modernen Stücke würden von der Bühne verschwinden."

Dumas ist der Dramatiker des Kampfes zwischen Mann und Weib. Daneben hat er noch eine Liebhaberei, die edelste Seite seiner Tätigkeit: das Recht des Kindes. „Inmitten aller Greuel, die aus den menschlichen Dummheiten hervorgehen, gibt es nur ein uns wirklich rührendes Wesen, das verdient, daß man ihm immer wieder und ohne jede Einschränkung zu Hilfe komme, weil es stets ohne Schuld unglücklich ist: das ist das Kind!" (Vorrede zu Monsieur Alphonse). Es handelt sich dabei um das uneheliche Kind, denn die andern schützt das Gesetz. Hier war der Punkt, wo Dumas aus des Herzens Fülle dichtete, denn er selbst war ein uneheliches Kind seines berühmten Vaters. Mit diesem seinem dramatischen Zweck hängt zusammen, daß er sich in jedem seiner Thesenstücke eine Person zum Sprachrohr für seine Beweisreden wählt; die Franzosen nennen sie den „raisonneur". Er vereinigt in sich den Komödianten und den predigenden Pfarrer.

Dumas erstes Drama La dame aux camélias (1852), trotz dem ungeheuren, noch heute nicht erstorbenen Erfolge sein schwächstes, wandelte in den Spuren Scribescher Rührseligkeit. Es schildert die innere Rettung einer gewerbsmäßigen Dirne, natürlich durch die altbekannte reine, fast platonische Liebe. Zwar läßt Dumas sie zur Strafe für ihr früheres Schandleben an einer poetisch verklärten Schwindsucht sterben, aber über ihre Seele werden wir beruhigt: die Liebe hat sie reingewaschen. Ähnlich steht es mit Dumas' zweitem Stück: Diane de Lys (1853), ursprünglich La dame aux perles.

Von höheren sittlichen Gesichtspunkten ausgehend, auch im dramatischen Aufbau viel reifer und auf die bequemen Mittel der melodramatischen Rührung verzichtend, hat Le Demi-Monde (1855) Dumas zu einem der ersten Dramatiker Frankreichs gemacht. Nebenbei hat dieses Stück einer zahlreichen Menschenklasse den Namen gegeben. Sehr berühmt geworden ist die geistreiche Erklärung des Wesens des Demi-

Monde in diesem Drama, die als Probe für Dumas' glänzenden Stil dienen mag:

Raymond: Mais dans quel monde sommes-nous donc? Car, en vérité, je n'y comprends rien.

Olivier: Ah! mon cher, il faut avoir vécu comme moi depuis longtemps dans l'intimité de tous les mondes parisiens pour comprendre les nuances de celui-ci, et encore, ce n'est pas facile à expliquer. Aimez-vous les pêches?

Raymond: Les pêches, oui.

Olivier: Eh bien! entrez un jour chez un marchand de comestibles, chez Chevet ou chez Potel, et demandez-lui ses meilleures pêches. Il vous montrera une corbeille contenant des fruits magnifiques, posés à quelque distance les uns des autres et séparés par des feuilles, afin qu'ils ne puissent se toucher ni se corrompre par le contact; demandez-lui le prix, il vous répondra: vingt sous la pièce, je suppose. Regardez autour de vous, vous verrez bien certainement dans le voisinage de ce panier un autre panier rempli de pêches toutes pareilles en apparence aux premières, seulement plus serrées les unes contre les autres et ne se laissant pas voir sur tous les côtés, et que le marchand ne vous aura pas offertes. — Dites-lui: Combien celles-ci? il vous répondra: Quinze sous. Vous lui demanderez tout naturellement, pourquoi ces pêches, aussi grosses, aussi belles, aussi mûres, aussi appétissantes, coûtent moins cher que les autres? — Alors il en prendra une au hasard, le plus délicatement possible, entre ses deux doigts, il la retournera et vous montrera un tout petit point noir qui sera la cause de son prix inférieur. Eh bien! mon cher, vous êtes ici dans le panier des pêches à quinze sous. Les femmes qui vous entourent ont toutes une faute dans leur passé, une tache sur leur nom; elles se pressent les unes contre les autres pour qu'on la voie le moins possible; et avec la même origine, le même extérieur et les mêmes préjugés que les femmes de la société, elles se trouvent ne plus en être, et composent ce que nous appelons le demi-monde, qui n'est ni l'aristocratie ni la bourgeoisie, mais qui vogue comme une île flottante sur l'océan parisien, et qui appelle, qui recueille, qui admet tout ce qui tombe, tout ce qui émigre, tout ce qui se sauve de l'un de ces deux continents, sans compter les naufragés de rencontre, et qui viennent on ne sait d'où.

Dumas fernere Dramen waren: La question d'argent, Le fils naturel (eines seiner wertvollsten Stücke), Le père prodigue (wozu ihm sein eigener gutmütig verschwenderischer Vater als Musterbild gedient), L'ami des femmes, Le supplice d'une femme, Les idées de Madame Aubray, La princesse Georges, La femme de Claude (die beiden letzten sind Muster des „Ehebruchsdramas"), Monsieur Alphonse, L'Etrangère, Denise, Francillon und eine Reihe anderer von geringerem Reiz. Francillon, eines seiner letzten Stücke, ist das mit der spannendsten Theatermache. Bis zum Schluß bleibt der Zuschauer außerhalb des Geheimnisses; die Überraschung, dieses Hauptmittel der Dumas'schen Bühnenkunst, ist vollkommen.

Digitized by Google

Neben seiner dramatischen Schriftstellerei gefiel sich Dumas in sittenphilosophischen oder sittenpolitischen Streitschriften. In L'homme-femme (1872), einer etwas wirren, wenn auch durch geistreiche Einfälle fesselnden Untersuchung über die sittlichen Rechtsbeziehungen zwischen Mann und Frau in der Ehe, findet sich sein berühmter Rat an den betrogenen Ehemann: „Tue-la!" — wozu um so weniger Mut gehörte, als das französische Gesetz ohnehin dem Gatten das Recht gibt, seine ehebrecherische Frau auf frischer Tat zu töten. — An der seitdem entschiedenen Streitfrage der Ehescheidung hat sich Dumas außer durch Dramen und Vorreden durch seine Schrift Le divorce beteiligt.

Von seinen zahlreichen Romanen, meist aus der Jugendzeit, sind La dame aux camélias und L'affaire Clémenceau weniger bekannt als die gleichnamigen Dramen: der Bühnendichter Dumas steht dem begabten Erzähler im Licht.

Der dritte von Frankreichs großen Dramatikern der neuesten Zeit: Victorien **Sardou** (geb. 1831), ist der vielseitigste unter den Dreien. Es gibt kaum eine Gattung des Dramas, die er nicht mit Erfolg erprobt hat; seine eigentliche Begabung aber liegt im Überraschungsstück. Die Bühnenkunst Sardous ist für alle Stoffe dieselbe: den Zuhörer aufs höchste spannen, die Verwickelung bis zur scheinbaren Unentwirrbarkeit verknoten, keine Zeit lassen für irgend eine Rückschau, eine Prüfung der Wahrscheinlichkeit, der Lebensechtheit, — und dann durch ein mehr taschenspielerisches als geistreiches Auflösen des Knotens ein erlösendes Ah! den atemlosen Zuschauern entlocken. Von allen Theaterdichtern Frankreichs ist er der theaterhafteste, und selbst größere Dramatiker können von ihm allerlei brauchbare Handgriffe der Bühnenmache lernen.

Man täte jedoch Sardou Unrecht, wenn man in ihm *nur* den geschickten Theatermann sähe. Die fabelhafte Gewandtheit seiner Bühnenbeherrschung, wobei die Geschwindigkeit zur Hexerei wird, hat viele Kritiker verleitet, in Sardou mehr den Bühnenmeister als den vielseitigen Dramatiker zu bewundern. Gewiß, er hat sich nicht so ernste, hohe Aufgaben der sittlichen Läuterung gestellt, wie Augier, oder solche Weltverbesserungssätze ausgesprochen und bewiesen, wie Dumas. Ein bloßer Spaßmacher ist er darum doch nicht. Mit mehr Leichtigkeit als Augier und mehr Witz als Dumas geißelt er z. B. in dem wundervollen Sittenlustspiel La famille Benoîton (1865) eine Pariser Familie, in der jedes Mitglied seinen eigenen Weg geht und Frau Benoîton nie zu Hause ist: die Auflösung der Familie durch die Vergnügungswut. — Rabagas (1872) ist die beste politische Komödie, die es nach Aristophanes überhaupt gibt, von einer überwältigenden Tollheit und doch wieder mit einem Hintergrund leidenschaftlicher Satire gegen politisches Demagogentum. Gleich-

viel ob Gambetta oder wer sonst dadurch getroffen werden sollte, gesessen hat der Geißelhieb, denn seitdem ist Sardou allen Demagogen seines Landes bis in die Seele verhaßt.

Sanfter in der Satire, aber kaum weniger witzig, sind seine Stücke: Nos intimes, Les ganaches, Nos bons villageois, Divorçons, dieses das lustige Gegenstück zu dem ernsten Daniel Rochat, der Ehescheidung und Eheschließung behandelt.

Dann gibt es eine Reihe Sardou'scher Dramen, die nichts sein wollen als lustige, spannende Theaterstücke ohne eine Weltfrage, vor allen sein erster großer Erfolg nach zahlreichen Mißerfolgen —: Les pattes de mouche („Der letzte Brief" auf deutschen Theatern), nach einer der besten Erzählungen Edgar Poës: „Der entwendete Brief." Hierbei sei erwähnt, daß Sardou nach Molières Wort: „Je reprends mon bien où je le trouve", oder auch retrouve, in den meisten seiner Stücke verfahren ist: er ist von einer Unbefangenheit in der Aneignung fremder Stoffe, die heute Plagiat gescholten wird; Shakespeare und alle größten Dramatiker haben es nicht anders gemacht. Edgar Poës Erzählung ist ausgezeichnet geblieben, und das Theater ist durch Sardous Entlehnuug um ein ausgezeichnetes Stück bereichert worden.

Von seinen ernsten Dramen sind noch als sehr wirkungsvoll zu nennen: Fernande (1870), eines der erfolgreichsten Stücke des Jahrhunderts, uud Fédora (1882), das aufregeudste uud ergreifendste seiner stets spannenden Dramen.

In deu letzteu Jahren hat Sardou sich vergröbert. Théodora, La Tosca, Cléopâtre, Thermidor sind Ausstattungsstücke mit geschichtlichem Aufputz, noch immer spannend, wie alles, was aus der Hand dieses Bühnenzauberers hervorgegangen, aber auf eine gröbere Zuschauermenge, auf die Masse berechnet. Einen glücklichen Griff hat Sardou mit seiner Geschichtsposse Madame Sans Gêne (1893) getan, worin Napoleon I. als halbkomische Gestalt mitspielt.

Wirkliche Menscheu und ihre Schicksale darf man bei diesem geschicktesten aller neueren Bühnendichter, wenn nicht bei dem geschicktesten aller Zeiten, nicht suchen. Selbst in so ernsten, auf des Messers Schneide gestellten Stücken wie Fernande, oder selbst in einem so tragisch ausgehenden Drama wie Fédora ist alles doch nur schön Schattenspiel an der Wand, und die Menschen stehen nicht auf sich selbst, noch handeln sie nach eigenem Recht und Wesen, sondern der Dichter zieht sie an Fäden, nicht einmal immer an unsichtbaren, wie es ihm für die Bühnenwirkung des Abends, für die staunende Verblüffung der Zuschauer am besten dünkt. Man bewundert die Geschicklichkeit dieses unübertroffeuen Tausendkünstlers der Bühne, aber Menschenbilder hinterläßt er nicht in unserer Erinnerung.

Neben und nach dem glanzvollen Glanzgestirn Augier, Dumas, Sardou ist nicht viel Hervorragendes oder Hoffnungsvolles zu verzeichnen. Beachtung verdient Théodore **Barrière** (1823—1878) wegen seines seltsamen, aber doch dichterisch wirkenden Dramencyklus: Les filles de marbre, einer Art von Gegenstück zur „Kameliendame."

Eine eindrucksvolle Erscheinung war Henri **Becque** (1837—1899). Er hebt sich von allen seinen dramatischen Zeitgenossen ab durch seine düstere Lebensauffassung, seinen auf die Wahrheit der Menschendarstellung gerichteten Sinn und einen eigenen Stil. In seinem ersten größeren Drama, dem sozialistisch angehauchten Michel Pauper (1870), wandelte er noch in den Geleisen des Melodramas, und von dem Vertreter des realistischen Dramas, für den Becque gilt, war wenig zu spüren. Seinen eigenen Ton fand er erst in dem herben Drama Les corbeaux (1882), der Schilderung des Elends einer verwaisten, reichgewesenen Familie, über die nach dem Tode des Oberhauptes die Raben beutegierig herfallen. Es ist ein quälendes Stück, von unwiderstehlicher Wahrhaftigkeit und ohne alles Theatergerede. Nur in der Bühnenbehandlung hängt Becque noch an alten Gewohnheiten: die Selbstgespräche der Personen sind unrealistisch. Das Stück hinterläßt einen gallenbittern Nachgeschmack, und bei den Parisern konnte es sich mit seinem düstern Ernst nicht halten. „L'amour n'existe pas, il n'y a que des affaires en ce monde", sagte eine der Hauptpersonen; an dergleichen ist man auf den Bühnen in Paris nicht gewöhnt. — Auch ein späteres Stück von Becque La Parisienne (1885) konnte sich nicht behaupten: es nennt die Dinge zu grausam und phrasenfrei bei ihren Namen.

Von den zahllosen andern lebenden Dramatikern sind die bedeutendsten: Henri **Lavedan** (geb. 1859), — Paul **Hervieu** (geb. 1857), — Jules **Lemaître** (geb. 1853), — François de **Curel** (geb. 1854), — Eugene **Brieux** (geb. 1858), — Maurice **Donnay** (geb. 1860). — Alfred **Capus** (geb. 1858), — Edmond **Rostand** und Georges **Courteline**.

Lavedan hat durch sein ernstes Drama Le prince d'Aurec, worin der sittliche Verfall des französischen Adels behandelt wird, großes Aufsehen erregt und sich als einen geschickten Nachfolger Augiers erwiesen. Daneben freilich schreibt er, ungefähr in der Art Marcel Prévosts allerlei sehr lockere Geschichten, z. B. in der Sammlung Le lit. Diese Gattung der Literatur stirbt nun einmal in Frankreich nicht aus. Von Lavedans letzten Dramen ist allenfalls erwähnenswert Le Marquis de Priola (1902): die Bestrafung eines Lebemannes durch Lähmung. Eine hervorragende Bedeutung kommt Lavedan nicht zu.

Paul Hervieu, dessen beobachtungsreiche Romane Peints par eux-

mêmes und Flirt einen feinen und zugleich strengen Künstler zeigen, hat durch sein ernstes Ehedrama Les tenailles (1894) sich in die erste Reihe Derer gestellt, mit denen die Theaterzukunft Frankreichs zu rechnen hat. Hervieus jüngstes Bühnenwerk L'Enigme (1901) gibt den Zuschauern ein Rätsel auf, das am Schluß überraschend gelöst wird: wer von zwei Frauen ist eine Ehebrecherin? Mehr ein Bühnenwitz als ein Werk der Kunst.

Jules Lemaître muß wegen seiner hervorragenden Bedeutung als literarischer Kritiker im nächsten Kapitel seine Stellung finden; jedoch sollte schon hier auf ihn als einen geistvollen Bühnendichter hingewiesen werden.

François de Curel ist ein Liebhaber wildphantastischer Stoffe, der z. B. in La fille sauvage (1902) die ehemalige menschliche Lebensgenossin eines Orang-Utan auf die Bühne bringt. Für die Dichtung kommt bei diesen abenteuerlichen Versuchen nichts heraus.

In Eugène Brieux hat man so etwas wie einen zweiten Augier begrüßen wollen. Dazu fehlt ihm aber die sittliche Wucht, der überzeugende Ernst. Sein Drama La robe rouge (Der rote Oberrichtermantel, 1901) ist mehr wunderlich als bedeutend. Er hat darin den Richterstand in seinen Auswüchsen geißeln wollen, doch fühlt jeder, daß mit einem erklügelten Einzelfall nichts bewiesen wird. Brieux will nicht Dichter, sondern Weltverbesserer sein: so in seinem Stück: Les remplaçantes (1900) das Überhandnehmen des Ammenwesens statt der Ernährung der Säuglinge durch ihre eigenen Mütter strafen. Sehr löblich, wenn es nur künstlerischer geschähe.

Ernster zu nehmen und als ein Neuer von Bedeutung zu nennen ist Maurice Donnay. Seine Pariser Sittendramen Les amants und La „douloureuse“ (Die Abrechnung) sind geschickte Vertiefungen alter Stoffe aus jener zweifelhaften Lebensschicht der französischen Welt oder Halbwelt, der nachgerade nicht mehr viel Neues abgewonnen werden kann, es sei denn der bittere Ton, der jetzt an die Stelle der etwas süßlichen Empfindsamkeit aus der Zeit des jüngeren Dumas (Kameliendame!) getreten ist. Donnays Versuch, in Gemeinschaft mit dem Erzähler Lucien Descaves ein soziales Drama: La clairière (1900) zu schreiben, ist gescheitert, hat aber den Dichter von einer neuen, aussichtreichen Seite gezeigt.

Ein sehr starkes Talent, das in Frankreich für ein Genie gilt, ist Edmond **Rostand** (geb. 1868). Er war mit 30 Jahren ein weltberühmter Mann, ist mit kaum 33 Jahren Mitglied der Akademie geworden und erscheint von den französischen namhaften Dichtern unserer Tage als der Einzige, der noch eine Entwickelung verspricht. Ein Lust-

spiel Les romantiques (1895) zeigte mehr spielerische Feinheit als Kraft und drang nicht recht durch. Viel bedeutender war sein biblisches Drama La Samaritaine (1897), das Dank der größeren Theaterfreiheit Frankreichs über eine Pariser Bühne gegangen ist, obgleich Jesus leibhaftig und redend darin auftritt. Es gibt darin Stellen von so eindringender, echter Kraft, daß man fast an die Dramen von Björnson oder Tolstoi erinnert wird. Auch zwischen Sudermanns „Johannes“ und Rostands Samaritaine finden sich Stilähnlichkeiten, die indessen nur auf die Ähnlichkeit der Stimmung der beiden Dichter zurückzuführen sind. Gestört wird die reine Wirkung durch das uralte Erbübel des französischen Dramas: die unausrottbare Rednerei. Selbst Jesus sinkt hierdurch bei Rostand mehr als einmal zu einer Art von Kammerredner hinab. Jedenfalls zeigt La Samaritaine, wessen Rostand im hohen Stil fähig wäre, wenn — er nicht eben in erster Reihe doch für Franzosen schriebe, diese begeisterten Bewunderer der Schönrednerei.

Der große Wurf um die Weltberühmtheit, wenigstens für einige Jahre, gelang Rostand mit seinem romantischen Versdrama **Cyrano de Bergerac** (1898). Es war kein kleines Wagestück, in den Mittelpunkt eines nicht durchweg komischen, ja mit einem Sterben endigenden Stückes einen Helden zu stellen, der ganz überwiegend durch eine spaßhaft wirkende Körperlichkeit unsere Teilnahme erregen soll: durch seine unwahrscheinlich lange Nase. Um solch ein Kunststück fertig zu bringen, dazu reichten die gewöhnlichen Mittel des französischen Dramas, ja des Dramas überhaupt nicht aus. Zwei glänzende Eigenschaften entwickelte Rostand in einem selbst in Frankreich vielleicht nie zuvor gesehenen Grade, um das Unmögliche möglich zu machen, das Drama eines Körpergebrechens: Frohlaune und Sprachmeisterschaft. Dazu gesellte sich eine Bildlichkeit, die sogar beim Lesen entzückt, von der Bühne her geradezu hinreißt. Freilich, den Eindruck wird man als strenger messender Nichtfranzose nicht los: die Forderung an das Drama, des Lebens schöner Schein zu sein, erfüllt der Cyrano doch nur so weit, als es schönen Schein bietet; Leben bietet er nicht, und an die Echtheit oder nur Möglichkeit dieser Menschen glaubt man keinen Augenblick. Freude aber an reizvoller Form, Vergnügen durch funkelnden Witz erzeugt er in einer Fülle, wie vielleicht kein einziges früheres Drama der Franzosen.

Mit seinem Aiglon (1900), dessen hunderte von Aufführungen — mit Sarah Bernhardt in der männlichen Hauptrolle — das ganze Weltausstellungsjahr beherrschten, hat Rostand keinen Fortschritt über sich hinaus gemacht. An Phantasie, oder richtiger an Phantasterei, überbietet L'Aiglon (Der junge Aar) sogar noch den Cyrano; aber die Folge ist, daß die Dichtung mehr als einmal in ungewollte Lächerlichkeit über-

schlägt, wenigstens für nichtfranzösische Leser und Zuschauer. Es ist ganz schön, wenn ein dramatischer Dichter sich so wenig an die einfache geschichtliche Wahrheit hält, daß er den Flug aus der grauen Wirklichkeit ins Blaue wagt; aber die Erfahrung der dramatischen Literatur aller Völker — man denke nur an Shakespeares Richard III., an Goethes Egmont und Schillers Don Carlos — lehrt unwidersprechlich, daß eine völlig neubildende Umschöpfung geschichtlicher Personen im Drama nur dann erträglich bleibt, wenn es sich um Menschen aus längst verschollenen Zeiten handelt. Ein Metternich aber als empfindsamer Redner, ein Kaiser Franz als gerührter Förderer der Hoffnungen eines Napoleons des Zweiten — nein, das ist unmöglich und unerträglich. Die Rednerei vollends aller in dem endlos langen Stück von sechs Akten mitspielender, d. h. mitredender Personen geht über jede künstlerische Grenze hinaus und schlägt selbst die wenigen dichterisch ersonnenen Wirkungen tot. Die Franzosen waren von den schönen Reden in klingenden Alexandrinern berauscht; im Auslande hat der Aiglon keine Bühne erobert. — Das ist sicher: auf dem zuletzt eingeschlagenen Wege wird der so glänzend begabte Rostand keinen neuen Gipfel des Dramas erreichen, denn die Schönrednerei ist wahrlich nichts Neues in der französischen Bühnendichtung. Immerhin muß festgestellt werden, daß Rostand das Versdrama, diese fast ausgestorbene Gattung, wiederbelebt hat, wie seit Victor Hugo kein Zweiter.

Ein frisches, ungemein wirksames Talent ist der Pariser Bühne in Georges **Courtelines** (geb. 1865) erstanden. Er ist der eigentliche Gallier unter seinen dramatischen Zeitgenossen und vielleicht der urwüchsigste unter allen französischen Bühnendichtern in Prosa. Seine stete Zielscheibe ist die menschliche Dummheit, und einige seiner Dümmlinge, so namentlich der Titelheld in Boubouroche, sind kleine Meisterstücke ihrer drolligen Art. Besonders scharf aufs Korn nimmt Courtelines, der selbst Beamter ist, seinen Stoff also kennen muß, die Schreiberseele mit ihren Abgründen von dummfrecher Überhebung. Einige dieser Stücke, meist nur in einem oder zwei Akten, haben auch über Frankreichs Grenzen hinaus dem Verfasser einen wohlbekannten Namen gemacht.

Dem noch immer blühenden Théâtre libre von Charles **Antoine**, vielleicht der sehenswertesten Bühne im heutigen Paris, verdanken wir diesen bei aller Gesalzenheit doch liebenswürdigen neuen Dramatiker. Das Théâtre libre verdient hohe Beachtung als Vorzeichen einer vielleicht bald eintretenden folgenreichen Wandlung des französischen Theaters. Diese durch einen sehr begabten Schauspieler Charles Antoine mit hohen literarischen Zielen vor einiger Zeit begründete „Freie Bühne" wurde in Deutschland in mehren Städten mit Erfolg und guter

Frucht für den dramatischen Nachwuchs eifrig nachgeahmt. Durch ihre Freie Bühne haben die Pariser zuerst Kenntnis erlangt vom nichtfranzösischen Drama, von Ibsen, Björnson, Tolstoi, Gerhart Hauptmann, Sudermann usw. Tief war der Eindruck dieser nordischen Stücke, und schon lassen sich Nachwirkungen im neuesten französischen Drama ernster Richtung nachweisen. Unverkennbar nimmt in manchen Stücken der letzten Jahre die bloße Theatermache und die Rednerei ab, und die menschliche Wahrheit in schlichter Form kommt mehr zur Geltung. Vielleicht wird aus dieser jungfranzösischen Bewegung eine Neugeburt des Theaters hervorgehen und endlich einen Meister und sein Drama bringen, die bleiben.

Eines lehrt ein Rückblick auf das französische Theater des 19. Jahrhunderts mit seinem verwirrenden Reichtum: daß es eine dauernde Bereicherung der Weltliteratur nicht geschaffen hat. Weder Victor Hugo, noch Augier, noch Dumas, auch nicht Rostand haben zum eisernen Theaterbestande der Menschheit ein Stück hinzugefügt.

Elftes Kapitel.

Die wissenschaftliche und die politische Prosa.

Ein Ruhm gebührt unbestreitbar auch der nichtdichterischen Prosa der Franzosen: sie gehört, mit seltenen Ausnahmen, zur Kunst, was sich von der wissenschaftlichen Prosa nicht aller Völker sagen läßt. Während z. B. in Deutschland der Verfasser eines gelehrten Werkes bis vor kurzem Gefahr lief für unwissenschaftlich verschrieen zu werden, wenn er sich um eine künstlerische, ja auch nur um eine gefällige Darstellung bemühte, findet in Frankreich kein noch so gelehrtes Buch eine größere Lesergemeinde, wenn es nicht zugleich durch seine Form zur Literatur gehört. Dies ist der Grund, warum weit mehr französische als deutsche Bücher der Wissenschaft ihre Entstehungzeit überdauern; da die Wissenschaft nach Gottfried Kellers spöttischem Wort alle zehn Jahre „auf einem höchsten Gipfel steht", und da der Inhalt der meisten nichtdichterischen Bücher schnell veraltet, so rettet sie nur eines: die schöne Form.

Dagegen muß der Hauptmangel eines großen Teils der französischen wissenschaftlichen Literatur nachdrücklich betont werden: in Frankreich wagen noch immer, wenn auch in neuester Zeit immer weniger Männer der Wissenschaft, ohne Kenntnis irgendeiner fremden lebenden Sprache auch über solche Gegenstände zu schreiben, die durch unzählige Fäden mit dem Leben anderer Völker zusammenhängen. Bei aller Künstlerschaft der Form, die man mit Vergnügen genießt, kommt der Nichtfranzose über diesen Mangel nicht hinweg. Wenn Thiers oder selbst

Lanfrey über die Kriege Napoleons I. in Deutschland schreiben, ohne z. B. die deutschen Quellen benutzen zu können; wenn über Goethe Franzosen geschrieben haben, die kein Wort deutsch verstanden; ja wenn selbst über ihre eigene Literaturgeschichte französische geistvolle Kritiker dicke Bände verfaßt haben, ohne die Zusammenhänge mit den fremden Geisteswerken würdigen zu können, gleichsam als wäre Frankreich ein Weltkörper für sich, so wird hierdurch neben aller Freude an der Feinheit eigensprachlicher Ausbildung auf die Länge ein Gefühl erzeugt, als habe man es im Grunde nur mit kindlichen Dilettanten zu tun. Es gibt eben allgemeine Fragen der Menschheit, über die nur mitsprechen darf, wer auf einer bescheidenen Höhe allseitiger Bildung steht. Die beiden Zierden der neuesten französischen Wissenschaft, Renan und Taine, zugleich zwei Meister des Prosastils, besaßen umfassende Sprach- und Literaturkenntnisse und verdankten nicht zum geringsten Teil diesen ihr europäisches Ansehen.

Allerdings überall da, wo fremde Einwirkungen nicht mitspielen, wie z. B. bei der inneren Geschichte Frankreichs, oder bei der Untersuchung reinmetaphysischer, psychologischer oder sonstiger Fragen, bei denen der Forscher nur auf sich angewiesen ist, feiern die französische Klarheit des Denkens, die Durchsichtigkeit des Ausdrucks gepaart mit der kunstgerechten Form ihre Triumphe. Von zwei Werken gleichwertigen Gedankengehalts über einen Gegenstand, der auch ohne Kenntnis fremder Literatur ausreichend behandelt werden kann, wird in den meisten Fällen das französischgeschriebene aus künstlerischen Gründen den Vorrang verdienen.

Die Philosophie als besondere Wissenschaft hat nicht viele französische Werke aufzuweisen, die durch ihren literarischen Wert den Mangel der Tiefe und Ursprünglichkeit ausgleichen und zur schönen Literatur gehören.

August **Comte** (1798—1857), der Hauptvertreter der Philosophie als einer Erfahrungswissenschaft, die alle metaphysische Vermutung ausschließt, der Begründer des sogenannten Positivismus, hat in dem sechsbändigen Cours de philosophie positive, einem klaren aber nüchternen und ermüdenden Riesenwerk, seine Lehre niedergelegt. Littré war sein bedeutendster Schüler.

Neben Comte war Victor **Cousin** (1792—1867) als Schüler der deutschen Philosophen, die er zum Teil übersetzt hat, für die Verbreitung ihrer philosophischen Denkweise tätig, nicht ohne nachhaltige Wirkung.

Jules **Simon** (1814—1896), mehr durch seine politische und staatswirtschaftliche Tätigkeit, namentlich auch durch seine arbeiterfreundlichen Schriften und Taten bekannt, hat in Comtes und später in Renans

Sinn aufklärend gewirkt. Er war eine Art Nachzügler der Encyklopädisten.

Der einflußreichste Gegner des Positivismus, der Wiederbeleber einer metaphysischen Weltanschauung ohne Kirchenglauben war E. M. **Caro** (1826—1887), ein Schönredner und Schönschreiber, der Lieblingsphilosoph der höheren Pariser Frauenwelt, angeblich die Zielscheibe des Spottes in Pailleron's Lustspiel Le monde où l'on s'ennuie (vgl. S. 499).

Eine besondere Stelle in der französischen Philosophie — diese verstanden als Weltanschauungslehre — nimmt der Abbé F. R. de **Lamennais** (1782—1854) ein. Er hat eine der bewegtesten Entwickelungen religiöser, philosophischer und politischer Anschauung an sich erlebt. Im Anfange seiner Schriftstellerlaufbahn mit dem starren Absolutisten und Papisten Josef de Maistre nahezu übereinstimmend, schrieb er seinen Essai sur l'indifférence en matière de religion (1817), der, milder in der Sprache als de Maistres Du pape, ungefähr zu denselben Schlußfolgerungen gelangt. Auch dem Abbé de Lamennais erschien anfangs die päpstliche Oberherrschaft als der sicherste Hort der Freiheit der Völker und des friedlichen Fortschritts der Kultur. Durch seine sich mehr und mehr den freiheitlichen Ansichten zuneigenden Aufsätze im Avenir, an dem Lacordaire und Montalembert in demselben Geiste wie Lamennais mitarbeiteten, machte sich dieser in Rom mißliebig; es gelang ihm auch nicht, durch eine Reise an den päpstlichen Hof die Ungnade von sich zu wenden. Eine vollständige Umwälzung ging in Lamennais' religiösen Anschauungen vor sich; seine beiden Schriften: Affaires de Rome und namentlich das wunderbare, halbdichterische, halbbiblische Werk Paroles d'un croyant (1833) brachen offen mit dem Papsttum, und sein Livre du peuple verkündete die Grundsätze der politischen Demokratie mit jenem fortreißenden Schwunge, der Lamennais wie einen Schüler der Evangelienverfasser erscheinen läßt. Später ist er bis zum entschiedenen Kampf nicht nur gegen die Kirche, sondern gegen das Christentum überhaupt vorgedrungen.

Der Pater **Lacordaire** (1802—1861) und Charles de **Montalembert** (1810—1870), die gleich Lamennais von einer freiheitlichen, evangelischen Umwandlung des Papsttums und dadurch der katholischen Kirche geträumt und dafür lebhaft schriftstellerisch gewirkt hatten, unterwarfen sich später löblich, und Lacordaire ward Dominikaner.

In der Geschichtschreibung sind Renan und Taine Frankreichs zwei größte Philosophen und Künstler zugleich.

Ernest **Renan** (1823—1894) hat eines der Bücher geschrieben, die in dem wahrlich geistbewegten 19. Jahrhundert die allerbewegtesten



Renan.

waren: Vie de Jésus (1863). An ihm kann man so recht die Tatsache erweisen, daß von zwei halbwegs gleichwertigen Büchern das französischgeschriebene des größeren Erfolges, des weltweiten Wiederhalls sicher ist. Es wurzelt im Boden deutscher Forschung, und an umfassender Gelehrsamkeit wie an Schärfe der Beweisführung, überhaupt an Klarheit der Auffassung, wenn auch nicht des Ausdrucks, ist Strauß' „Leben Jesu" wie das frühere, so das erschöpfendere Werk. Dennoch hat Renans schöner Religionsroman eine zehnfach größere Verbreitung, selbst in Deutsch-

Digitized by Google

land, gefunden. Die Gläubigen, d. h. die an Christus den Sohn Gottes Glaubenden, haben dies Buch mit einer Wut befehdet, als stamme es geradewegs vom Teufel, und doch hat es zur Beschäftigung mit den Grundgedanken des Christentums viele Tausende angeregt, die ihm sonst ganz entfremdet ja feindlich geblieben wären. Freilich, klar kommt bei Renan nicht heraus, wofür er denn Jesus hält, ob für den Gottessohn oder den Menschensohn, oder ein Wesen zwischen beiden. Er möchte als ehemaliger Zögling einer Priesterschule etwas von Christi Göttlichkeit retten, und doch sagt ihm seine Wissenschaft, daß er das nicht vermag. Daher sein Schillern und Vermitteln, wo einfache Wahrheit gefordert wird; daher aber auch die wunderbar farbige Sprache, die das Werk zu einem der bleibenden Besitztümer der französischen schönen Literatur macht. Es ist dem Gedächtnis seiner bedeutenden Schwester Henriette gewidmet, die an seiner Geistesentwicklung einen bestimmenden Anteil gehabt.

Dem „Leben Jesu" als erstem Bande ließ er noch sechs Bände einer **Histoire des Origines du Christianisme** nach und nach bis 1882 folgen. Sie zeichnen sich alle durch ernste Forschung und glänzenden Stil aus, erreichen aber an innerer Wärme bei weitem nicht sein Hauptwerk. — Die zweite Riesenarbeit seines Lebens war die Histoire du peuple d'Israel in 3 Bänden, deren letzter erst nach seinem Tode erschien.

Wertvoll, auch über den Kreis der Fachleute hinaus, sind viele seiner kleinen Schriften zur Wissenschaft der Sprache und Religion, so sein Buch De l'origine de la langue, seine zwei Aufsatzsammlungen: Etudes d'histoire religieuse und die abgeklärte Schrift seines Greisenalters: L'avenir de la science.

Seine philosophischen Dramen, deren er vier geschrieben: Caliban, — L'eau de Jouvence, — Le prêtre de Nemi, — L'abbesse de Jouarre, machen auf dramatischen Wert keinen Anspruch, sind vielmehr Betrachtungen eines edlen Geistes über letzte Menschheitfragen in Gesprächsform.

Renans Wesen erinnert, abgesehen vom Unterschiede des Temperaments und der Bildungszeiten, doch an Montaigne. Er weiß so viel aus allen Geisteswissenschaften, er hat so tief in alle philosophische und religiöse Welterklärungsversuche hineingeblickt, daß Montaignes Endergebnis: „Was weiß ich?" auch seines geworden war.

In der weltlichen Geschichte war Hippolyte **Taine** (1828—1893) Renans ebenbürtiger Zeitgenosse, Frankreichs tiefster Forscher und machtvollster Schriftsteller auf diesem Gebiet. Berühmt gemacht hat ihn zuerst seine vierbändige Histoire de la littérature anglaise (1864), das Muster einer Naturgeschichte der Literatur, noch jetzt das glänzendste

literargeschichtliche Werk der Franzosen. Schon hierin zeigt sich Taines grundsätzliche Auffassung aller geistigen Geschehnisse: nicht der seltene, außerordentliche Einzelmensch, also der große Dichter, Künstler, Denker schafft nach ihm die das Leben eines Volkes bestimmenden Werke, sondern umgekehrt: die großen Geister sind das naturnotwendige, darum garnicht verwunderliche Erzeugnis des „Milieu", also der Zeitströmungen, der Gesamteigenschaften der Völker und Länder, der Kulturverhältnisse. Im einzelnen quält sich nun Taine mit einem Aufgebot erstaunlicher, aber nicht überzeugender Belesenheit ab, das „Milieu" seiner großen Männer just so darzustellen, wie es nach unserer Auffassung und Kenntnis der Vergangenheit allenfalls zu ihnen stimmt. Dabei bleibt natürlich vollkommen unerklärt, weil unerklärlich, warum zu derselben Zeit, in derselben Nation und unter denselben Verhältnissen z. B. zwei so völlig verschiedene Geister wie Ben Jonson und Shakespeare entstehen konnten. Gegenüber einer Wundererscheinung vollends wie dem zwölfjährigen Dichter Chatterton weiß Taine, der Allererklärer, sich so wenig Rat bei seiner Lehre vom „Milieu", daß — er ihn einfach aus der Geschichte der Literatur streicht!

War Renan der auf der Höhe des umfassenden Wissens rührend bescheidene Denker, der wie Faust sich gesteht, „daß wir nichts wissen können," so weiß Taine Alles. Das Unerforschlichste, das der Gottheit Ähnlichste: der menschliche Genius, für Taine birgt er keine Rätsel. Er untersucht an der Hand einseitig benutzter Quellen die Herkunft, die Erziehung, die Heimat, die Umgebung eines Shakespeare, und statt froh zu sein, wenn er sagen könnte: so war der Mann, will er auch beweisen, förmlich mit $a + b = c$: so mußte er werden! Taine hat den bei den Vertretern der mikroskopischen Wissenschaften so häufigen Irrtum geteilt, daß es genüge, die dem menschlichen Auge erreichbaren Teilchen eines Körpers zu sehen, um dessen Werdegeheimnis zu lösen.

In seinem andern vielbändigen Lebenswerk; Origines de la France contemporaine (1876—1892) trat diese schrullenhafte Erklärungswut zurück hinter der reichen Charakterschilderung; in den letzten Bänden, besonders in der Darstellung Napoleons I., entfaltete Taine eine Pracht der Seelenmalerei, die kaum ihresgleichen hat. Den Vorwurf allerdings hat er nicht entkräften können, daß er sich in seinem Bilde der Triebfedern und Führer der großen Revolution sowie des Charakters Napoleons weniger von seinen Urkunden hat beherrschen lassen, als sie beherrscht hat, d. h. nach einer schon vorher feststehenden Meinung sie ausgewählt und gegen einander ausgespielt hat. Ginge es nach ihm, so haben ausschließlich die allergemeinsten Schurken, die niedrigsten Triebe des Volkes die Revolution hervorgerufen und fortgesetzt. Seine Beweisstücke sind alle echt und stimmen, aber sie enthalten nur die eine Seite

der Wahrheit, die Taine einzig sehen wollte. Ähnlich steht es mit seiner großartigen aber einseitigen Schilderung Napoleons.

Von Taines andren Schriften verdienen Hervorhebung: Vie et opinion de M. Graindorge (1867), eine feine Satire auf die Pariser Welt um die Mitte des Jahrhunderts, und Philosophie de l'art (1865).

Renan und Taine verdienten durch ihren dauernden geistigen Gehalt, aus der strengen Zeitfolge in der Aufzählung der französischen Geschichtswerke hervorgehoben zu werden. Die eigentlichen Begründer der neuen historischen Schule waren Thierry und Guizot. Sie waren die ersten Schriftsteller, die die Geschichte eines Volkes nicht überwiegend in der Geschichte der Königsfamilie und der dynastischen Kriege suchten, sondern auf die kulturgeschichtliche und innerpolitische Entwicklung der Völker das Hauptgewicht legten. Vorangegangen war ihnen, wenn auch noch unsicher, Voltaire.

Die Leitsätze dieser neuen Richtung sind enthalten in den Lettres sur l'histoire de France (1820) von Augustin **Thierry** (1795—1856). Nach tiefen Quellenstudien schrieb er seine Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands (1825), voll feinen Verständnisses für die kulturgeschichtlichen Hebel des Kampfes zwischen zwei Nationen und zwei Rassen. — Für die Geschichte der Anfänge des königlichen Frankreichs wurde Thierrys zweites großes Werk Récits des temps mérovingiens (1840) grundlegend. Bis dahin hatte man sich die ersten fränkischen Könige ungefähr nach dem Muster der Ludwige des 17. Jahrhunderts vorgestellt; Thierry hat diese kindlichen Anschauungen unerbittlich zerstört. — Seine letzte bedeutende Arbeit war: Essai sur l'histoire de la formation et des progrès du tiers état (1853), trotz seiner Blindheit mit Zuhilfenahme eines ungeheuren Quellenstoffs halb vollendet: Thierrys bleibender Ruhmestitel. Es reicht nur bis zur Regierung Ludwigs XIV., ist aber für die Zeit des Mittelalters und der Renaissance die erschöpfendste Arbeit über das französische Bürgertum.

Sein Bruder Amédée **Thierry** (1797—1873) verdient anerkennende Erwähnung wegen seiner Histoire des Gaulois (1828), worin die Darstellung der römischen Herrschaft in Gallien besonders wertvoll ist. Von seinen ferneren Arbeiten seien genannt: Histoire d'Attila und Les luttes religieuses.

François **Guizot** (1787—1876) folgte Augustin Thierrys Bahnen und schrieb in dessen Geiste namentlich die Histoire du gouvernement représentatif (1822), Histoire de la révolution d'Angleterre (1826), Histoire générale de la civilisation en France (1830). Guizot ist in gewissem Sinne ein Vorläufer jener geschichtephilosophischen Richtung, die mit dem Treppenwitz in der Weltgeschichte Mißbrauch

treibt, indem sie nachträglich die geschichtliche Entwickelung prophezeit, aber nur nachdem sie in unabänderlichen Tatsachen vorliegt. Sein Stil ist schmucklos bis zur Langweile, regengrau und nüchtern, dennoch überzeugend.

Prosper de **Barante** (1782—1866) steht stilistisch Augustin Thierry näher. Seine Darstellung ist ungemein farbenreich und enthält sich geflissentlich alles überflüssigen philosophisch-tuenden Deutelns der Geschichte. Ihm kommt es vor allem auf die Tatsachen und deren anschauliche Beschreibung an. „Der Historiker soll malen, nicht analysieren“, sagt er in der Einleitung zu seinem Hauptwerk: Histoire des ducs de Bourgogne et de la maison de Valois (1828). Sein blendender Stil erinnert manchmal an den Froissarts und der alten Chronisten. In den 50er Jahren schrieb er eine Histoire de la Convention et du Directoire, worin er leider seinem Grundsatz strenger Unparteilichkeit untreu geworden ist. Barante hat außerdem eine brauchbare Übersetzung der Dramen Schillers geliefert.

J. F. **Michaud** (1767—1839) hat eine sechsbändige Histoire des croisades geschrieben und in einer Sammlung Bibliothèque des croisades die dazu benutzten Urkunden veröffentlicht. Weder stilistisch noch inhaltlich zeichnet sich Michauds fleißige aber nüchterne Arbeit sonderlich aus.

Paul de **Ségur** (1780—1873) hat in seiner Histoire de Napoléon et de la grande armée pendant la campagne de 1812 (1824) eine mehr dichterisch wertvolle als geschichtlich treue Darstellung des russischen Feldzugs und des tragischen Rückzugs der Großen Armee geliefert, die wegen ihrer packenden Schilderung der furchtbaren Ereignisse jenes Schicksalsjahres 1812 noch heute gern gelesen wird.

Die beiden Hauptwerke des Staatsmanns Adolphe **Thiers** (1797—1877): Histoire de la Révolution française (1827, in acht Bänden) und Histoire du Consulat et de l'Empire (1862 vollendet, in 20 Bänden) gehören trotz ihren zahlreichen, zum Teil lächerlichen Versehen im einzelnen, zu den bedeutenderen Geschichtswerken des Jahrhunderts. In dem ersten herrscht ein sanfter Liberalismus, der ganz nach dem Geschmack der Franzosen während der Restauration und kurz nach der Juli-Revolution war. In dem zweiten Werke hat Thiers die geschichtliche Unterlage für jenen Napoleonkultus geschaffen, der für Frankreich so verhängnisvoll geworden. Daß er bei seiner sprachlichen Unwissenheit keine deutsche oder englische Quelle benutzen konnte, hat ihn und seine französischen Leser nicht angefochten. Napoleon war diesem chauvinistischsten aller französischen Geschichtschreiber nur der glänzendste Vertreter des eroberungssüchtigen Franzosentums. Darum auch das Vor-

wiegen der Darstellung militärischer Heldentaten und das oberflächliche Hinweghuschen über die inneren Zustände Frankreichs unter Napoleon I. Stilistisch sind Thiers' Werke unbedeutend; die Sprache erhebt sich selten über den Durchschnitt einer leidlichen Zeitung. Thiers' kürzlich erschienene Denkwürdigkeiten (1904) sind unzuverlässig, besonders in der Schilderung seiner Verhandlungen mit Bismarck über den Frieden von 1871.

Durch Pierre **Lanfrey** (1828—1878), dessen Histoire de Napoléon Ier, in 5 Bänden von 1867—1875 erschienen, leider unvollendet geblieben ist, hat die Napoleon-Legende ihren härtesten Schlag erhalten. Ebenso gründlich in der Quellenforschung, mit Ausschluß der deutschen Urkunden, wie lebendig in der Darstellung, ist dieses Geschichtewerk bis jetzt noch immer als das beste über Napoleon zu betrachten.

Eine nicht unwichtige Ergänzung hat die Napoleon-Literatur in neuester Zeit erfahren durch die Veröffentlichung der Denkwürdigkeiten des Generals Marbot, des Mitglieds des Direktoriums Barras, des Fürsten von Talleyrand und durch die Schriften von Fr. Masson: Napoléon et les femmes, — Napoléon chez lui und ähnliche.

Die französische Revolution ist begreiflicherweise unendlich oft Gegenstand geschichtlicher Arbeiten in Frankreich geworden. Außer ihrer Darstellung durch Barante und Thiers ist zu nennen die Histoire de la Révolution française (1824) von François **Mignet** (1796—1884). Sie ist noch heute als die beste der kürzeren Darstellungen der Revolutionszeit zu bezeichnen. Mignets wertvollste Schriftstellereigenschaft ist seine unbestechliche Gerechtigkeit. Obgleich selbst vorgeschrittener Liberaler, wird er den Vertretern der gegnerischen Richtung mindestens ebenso gerecht wie den Männern seiner Vorliebe. Auch seine Histoire de Marie Stuart (1851) ist ein Meisterwerk in diesem Sinne.

Jules **Michelet** (1789—1876) war weniger ein auf strenge Wahrheit bedachter Geschichtschreiber, als einer der blendendsten Prosaschriftsteller des neuen Frankreichs. Von geschichtlicher Unbefangenheit findet sich bei ihm nichts; er überträgt die Liebhabereien seiner demokratischen Gesinnung auf alle geschichtlichen Vorgänge und Personen der Vergangenheit. Die Helden der französischen Revolutionzeit behandelt er ungefähr, wie ein moderner Kammerredner oder Zeitungschreiber seine politischen Freunde und Gegner.

Durch Niebuhrs Arbeiten angeregt schrieb er eine Histoire de la République romaine. Seine Hauptwerke aber sind die Histoire de France (1833—1867 in 17 Bänden) und die Histoire de la Révolution (1847—1873 in 7 Bänden bis zum Tode Robespierres). Nach seinem Tode erschienen von ihm 3 Bände einer Origine des Bonaparte in widernapoleonischem Sinne.

Digitized by Google

Eine zweite Richtung seiner Schriftstellerei umfaßt die in blühender, oft gar zu blühender und phrasenhafter Prosa geschriebenen Werke: L'oiseau, L'insecte, La femme, La mer, La sorcière, La montagne. Das Wertvollste daran ist der ungemein fesselnde, farbige Stil; auch finden sich darin viele feine Naturbeobachtungen und psychologische Gedankenblitze. — Mit Quinet zusammen hat er ein Buch gegen die Jesuiten geschrieben (Des Jésuites, 1843), auch in den Werken Du prêtre, de la femme et de la famille (1844) und Du peuple (1846) seiner freigeistig-demokratischen Gesinnung beredten Ausdruck verliehen.

Der staatsmännischste und philosophischste Kopf unter den französischen Geschichtschreibern vor Taine und Renan ist Alexis **de Tocqueville** (1805—1858), dessen beide Werke: De la démocratie en Amérique (1841) und namentlich L'Ancien Régime et la Révolution (1856) zu dem Ausgezeichnetsten gehören, was die Franzosen auf dem Gebiete der Geschichtsphilosophie und der Geschichte der inneren Politik eines Landes besitzen. Tocquevilles Stil ist von ausgesuchter Einfachheit und zwingt durch die fast übertriebene, gedrungene Kürze zu langsamstem Lesen.

Louis **Blanc** (1811—1882) ist heute als Politiker fast vergessen und nur noch als der Verfasser einer Histoire de dix ans (nämlich der Jahre 1830—1840) und der Histoire de la Révolution (in 14 Bänden, von 1847—1862 erschienen) bekannt. In der Geschichte der ersten zehn Jahre des Julikönigtums hat er sich als einen ebenso treuen wie strengen Chronisten bewährt; obschon unter dem leicht verwirrenden Eindruck der Augenzeugenschaft geschrieben und aus der unverhohlenen Verachtung der Regierung Louis Philipps entstanden, ist sie doch ein sehr zuverlässiger Beitrag zur Geschichte jener Zeit.

Seiner Revolutionsgeschichte hat man den Vorwurf gemacht, daß sie zu einseitig in der Beschönigung der Greueltaten der Schreckenszeit verfahre. Gewiß stört die eifrige aber vergebliche Bemühung, Robespierre weiß zu waschen; aber es muß hervorgehoben werden, daß er schonungslos die eigentlichen Bluthunde des Schreckens brandmarkt und der Königsfamilie und ihren Anhängern Gerechtigkeit widerfahren läßt. Worin aber Louis Blanc alle früheren Darsteller der französischen Revolution übertrifft und Taine gleichkommt, das ist der Fleiß und die Gründlichkeit, mit denen er den ihm in einer besonderen Sammlung des British Museum in London zu Gebot gestellten Urkundenstoff während seiner Verbannung benutzt hat.

Als wertvolle Ergänzung zu Blancs Revolutionsgeschichte ist Wallons aktenmäßige Histoire du Tribunal révolutionaire (1881) zu betrachten: ein Quellenwerk ersten Ranges.

Die Histoire des deux Restaurations (bis zur Julirevolution) von Achille de **Vaulabelle** (1799—1879) ist ein im Stil wie in der Wahrhaftigkeit der Darstellung ausgezeichnetes, in liberalem Sinne geschriebenes Buch.

Von Henri **Martin** (1810—1883) rührt eine wissenschaftliche und doch volkstümliche Histoire de France in 15 Bänden her, die in Frankreich für die beste Arbeit ihrer Art gilt.

Eine kürzere, sehr geschickte Darstellung der Geschichte Frankreichs, besonders für Schulzwecke bestimmt, schrieb der ehemalige Unterrichtsminister Victor **Duruy** (geb. 1811)! Histoire de France (1852 in 2 Bänden.

Im Anschluß an die älteren Geschichtschreiber seien noch einige Verfasser von Denkwürdigkeiten erwähnt, in erster Reihe Napoleon I. mit seinem trotz aller Verlogenheit noch heute anziehenden Mémorial de Sainte Hélène, niedergeschrieben von dem treuen Gefährten seines Inselgefängnisses Las Cases. — Die 1879 erschienenen Mémoires der Frau von **Rémusat** haben viel dazu beigetragen, den falschen Glorienschein um Napoleon I. erblassen zu machen; sie haben aber mehr anekdotischen Wert als geschichtlichen.

Es seien ferner die Denkwürdigkeiten des Marschalls Marmont und des Grafen Beugnot über die Zeit der Revolution und Napoleons I. genannt.

In der neuesten Zeit, zum größten Teil unter den Eindrücken des Krieges von 1870, hat sich eine Reihe tüchtiger Geschichtschreiber hervorgetan, die für ihren Beruf mit dem unentbehrlichen Handwerkszeug, der Kenntnis fremder Sprachen und politischer Zustände ausgerüstet, der französischen Geschichtschreibung einen viel höheren inneren Wert verleihen. Sie schreiben klar wie ihre Vorgänger, aber sie legen den Hauptwert auf die Wahrhaftigkeit der Darstellung. Neben dem wüsten Chor verlogener, unwissender Schimpfer, die z. B. über das wichtigste Ereignis Frankreichs in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts: den letzten Völkerkrieg, wertlose, unwürdige Sudeleien geschrieben, haben einige ernste Forscher die Ehre der Wissenschaft und der Literatur durch gediegene Werke hochgehalten.

Das beste Werk über die Vorgeschichte und die politische Entwicklung des Krieges von 1870 ist die Histoire diplomatique de la guerre Franco-Allemande (1875) von Albert **Sorel** (geb. 1842), nicht ohne begreifliche Bitterkeit, aber mit Wahrheitsinn geschrieben.

Eine ehrliche Geschichte des Krieges selbst hat länger auf sich warten lassen. Endlich hat Arthur **Chuquet** (geb. 1854), einer der besten Vertreter französischer Wissenschaft, durch sein Werk La guerre

Digitized by Google

de 1870—71 (1895) die Lücke ausgefüllt. Es ist das erste gründliche Buch über den Krieg, in dem sich kein Wort der Beschimpfung des Feindes, wohl aber die strengste Gerechtigkeit gegen die fremde und die eigene Fahne findet.

Ernest **Lavisse** (geb. 1842) ist der französische Geschichtschreiber Preußens. Seine Etudes sur l'histoire de Prusse, Essais sur l'Allemagne impériale, namentlich seine schöne Menschenschilderung in den Trois empereurs d'Allemagne (1888) — Wilhelm I., Friedrich Wilhelm II. — machen seiner Sachkenntnis und seinem Charakter Ehre und gehören auch stilistisch zu den wertvolleren Werken der französischen Geschichteliteratur.

Erwähnung fordern auch die flottgeschriebenen Kriegserinnerungen des Grafen Maurice d'Hérisson (geb. 1840): Journal d'un officier d'ordonnance (1885) und La légende de Metz (1888). In dem letzten Buche hat er gewagt, die törichte Legende von Bazaines Verrat durch eine unwiderlegliche Beweisführung anzugreifen.

Über die Pariser Kommune von 1871 hat Maxime **du Camp** (1822—1894) ein vierbändiges Quellenwerk geschrieben: Les convulsions de Paris (1879), das als das beste über jene Zeiten gelten muß. Sein kulturgeschichtliches Buch über Paris: Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie (1869—1875 in 6 Bänden) ist grundlegend für den Gegenstand geblieben.

Endlich mag auch Napoleon III. als Verfasser der mit so ungeheurem Lärm in die Welt gesetzten Histoire de César (1866) erwähnt werden. Die Hilfsmittel dazu waren ihm von der ganzen europäischen Gelehrtenwelt zusammengetragen worden. Der stilistische Wert des Buches ist recht mäßig. Indem er Cäsar verteidigte, der den Rubikon überschritt und den Bürgerkrieg begann, suchte Napoleon seinen eigenen Staatsstreich zu rechtfertigen.

Über die Literaturgeschichte bei den Franzosen muß die einschränkende Bemerkung wiederholt werden, daß die mangelnde Kenntnis fremder Sprachen und Literaturen selbst bei vielen der sonst ausgezeichnetsten Geschichtschreiber und Kritiker deren Bedeutung für die richtige Wertschätzung selbst ihrer eigenen Literatur stark beeinträchtigt. Der französischen Kritik ist ein hohes Maß von Geschmack, gepaart mit oft glänzender Kunst der Charakterschilderung, und eine gründliche Beherrschung des heimischen Stoffes eigen. Auch zeichnet sie sich, besonders in der Tageskritik, durch Wohlwollen und aufmunternde Anerkennung vorteilhaft vor der Kritik vieler anderer Völker aus. Jener Mangel hingegen gibt den meisten französischen Werken über ihre eigene Literatur etwas Beschränktes, da sie nicht die Maßstäbe der Weltliteratur, sondern ausschließ-

lich der französischen Eigenart anlegen. Es gibt z. B. Geschichten des französischen Romans, in denen von den englischen, deutschen, russischen Einflüssen kein Wort steht und die Urteile so ausfallen, als sei der französische Roman nicht nur der wertvollste, sondern der einzige in der Welt. Oder in Darstellungen des Umschwungs vom Klassizismus zum Romantismus fehlt der Name Goethe ganz und der um zwanzig Jahre ältere deutsche Romantismus bleibt unberücksichtigt.

Die Literaturgeschichte der Franzosen aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, besonders die Werke von Villemain (1790—1870), Nisard (1806—1889), Ampère (1800—1865), Vinet (1796—1847) sind zwar in vielen Punkten veraltet, doch gibt es darin Abschnitte, die noch heut ihre Bedeutung haben. Gemeinsam ist ihnen allen die Überschätzung des 17. Jahrhunderts.

Rühmende Erwähnung verdienen C. F. Fauriel (1772—1844) und Fr. M. Raynouard (1761—1836) wegen ihrer bahnbrechenden, fleißigen Arbeiten über die altprovenzalische Sprache und Dichtung, die noch heute benutzbar sind.

Unter den neueren Literaturkritikern steht, als ihr Fürst, Charles **Sainte-Beuve** (1804—1869) obenan. Er hat seine Laufbahn mit mehren Gedichtsammlungen begonnen: Poésies de Joseph Delorme (Schriftstellername, 1829), Consolations und Pensées d'août, die in glatter Form zarte aber wenig neue und tiefe Gedanken aussprechen. Obwohl dem Romantismus mit Leib und Seele ergeben und einer der Ersten, die ihm in der Presse kritisch gerecht wurden, hat er doch von allen Romantikern sich am wenigsten jenes fremdländischen Beiwerks bedient, das wir aus Hugo, Musset und selbst Delavigne kennen. Er hat übrigens die Begrenztheit seiner dichterischen Begabung bald erkannt und nach einem schwachen Versuch im Roman: Volupté, sich fast ausschließlich auf das Gebiet beschränkt, für das er nach seiner ganzen Natur bestimmt war: die literarische Kritik. Sainte-Beuve ist einst der französische Kritiker gewesen. Seine Urteile hatten ein Gewicht, wie etwa zu ihrer Zeit Boileaus. Ein Bewunderer des 17. Jahrhunderts, wie man es von einem Romantiker kaum erwarten sollte, hat er in der Verherrlichung des „Siècle de Louis le Grand“ das Menschenmögliche geleistet. Ja selbst dem Ausgang des 16. Jahrhunderts hat er Geschmack abgewonnen: in seiner fleißigen Studie Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au seizième siècle brachte er Ronsard und seine Schule wieder zu Ehren, freilich ohne nachhaltigen Erfolg. Seine zahlreichen in Zeitschriften verstreuten literarischen Charakterbilder sammelte er alsdann in den sieben Bänden seiner Portraits, worin er die wichtigsten Abschnitte der französischen Literatur mit feinem Verständnis schildert. Er

Digitized by Google

war ein Meister in der lebenswarmen Darstellung einer Schriftstellernatur, nur viel zu nachsichtig gegen das Mittelgut und zu karg mit der Begeisterung bei großen Erscheinungen. Die bändereichen Causeries du Lundi und Nouveaux Lundis sind für eine eingehende Kenntnis der französischen Literatur eine reiche Fundgrube.

Neben Sainte-Beuve war eine Reihe ausgezeichneter Kritiker mit Erfolg tätig. Philarète Chasles (1799—1873) hat über die bekanntesten Erscheinungen der europäischen Literaturen zahlreiche Bände seiner Etudes veröffentlicht. — Von Saint-Marc Girardin (1801—1873) sind ein Cours de littérature dramatique und ein gründliches Werk über J. J. Rousseau zu erwähnen. — Gustave Planche (1808—1856) hat in seinen Portraits littéraires wichtige Beiträge zur Geschichte des Romantismus in Frankreich geliefert. — François Génin (1803—1856) war der mehr begeisterte als gründliche Förderer der Erforschung der mittelalterlichen französischen Literatur, einer der ersten Übersetzer des Rolandliedes. — In Saint-René Taillandier (1817—1879) war den Franzosen ein vorzüglicher Kenner deutscher Literatur erstanden.

Eine beherrschende Rolle hat um die Mitte des Jahrhunderts Jules Janin (1804—1874) als Kritiker des Journals des Débats gespielt. Seine zahllosen Bände gesammelter Aufsätze sind heute vergessen; mit Recht: Janin war ein geschickter, oberflächlicher Vielschreiber, dessen Begabung für den täglichen Zeitungsbedarf allenfalls hinreichte.

In der neuesten Zeit sind auch zwei bemerkenswerte katholisch-antirepublikanische Literaturkritiker zur Bedeutung gelangt: Armand de Pontmartin (1811—1890) und Barbey d'Aurevilly (1808—1889). Es ist nicht ohne Reiz, die Welt der Bücher auch einmal durch solche Gläser zu sehen.

Von Paul de Saint-Victor (1827—1881) sind die drei Bände über das Drama: Les deux masques ein ernstes Werk mit großen Gesichtspunkten.

Edmond Schérer (1815—1889), lange Zeit der Kritiker des Temps, hat eine siebenbändige wertvolle Sammlung seiner besten Aufsätze als Etudes critiques sur la littérature contemporaine hinterlassen.

Von den Zeitgenossen sind als die Führer literarischer Kritik zu nennen: F. Brunetière (geb. 1849), der maßvolle, am Klassizismus hängende kritische Beherrscher der Revue des Deux-Mondes, durch seinen Feldzug gegen den naturalistischen Roman besonders bekannt geworden; — Francisque Sarcey (1828—1899), einst das kritische Theaterorakel im Temps, ein überwiegend wohlwollender, wenn auch nicht absonderlich tiefer Geist; — Emile Faguet (geb. 1847), der Verfasser mehrer vorzüglicher kritischer Sammelwerke über das 17., 18. und 19. Jahrhundert.

Endlich der vielgestaltige, vielbegabte Jules **Lemaître** (geb. 1853), im Augenblick nicht allein immer noch der angesehenste Kritiker Frankreichs, sondern auch einer von dessen liebenswürdigen Erzählern und feinen Sittendramatikern. Besäße Lemaître, dieser warmherzige und tiefgründige Literaturforscher, eine umfassendere Kenntnis fremden Schriftentums, er wäre der vollendetste Kritiker. Fast könnte man an ihm aussetzen, daß er gar zu milde ist, daß ihm die Galle fehlt, ohne die man im Kampf gegen die Anmaßung der Talentlosigkeit nicht durchkommt.

Lemaîtres Dramen sind ohne Ausnahme geistvoll, vielleicht zu geistvoll, um auf der Bühne die rechte dauernde Wirkung zu üben. Le député Leveau, besonders aber das ergreifende Mariage blanc nehmen es mit dem Meisten auf, was seit Augiers Tod Erfolg gehabt. Sein Scherzspiel La bonne Hélène (1896) in Versen, eine neue Spielart der „Schönen Helena", ist von überwältigender Luftigkeit, aber — Kaviar fürs Volk. In den letzten Jahren hat er sich auch in der Erzählung versucht; in seiner Sammlung Myrrha (1894) stehen einige vortreffliche Geschichten.

Die 6 Bände seiner Contemporains und die 7 seiner Impressions de théâtre sind für die Gegenwart etwa dasselbe, was Sainte-Beuves Lundis für die älteren Zeitabschnitte.

Von den neueren Werken über die gesamte französische Literatur ist vor allen rühmend zu nennen die Histoire de la langue et de la littérature française, des origines à 1900, herausgegeben von dem bald nach der Vollendung leider verstorbenen Professor L. Petit de Julleville, unter Mitarbeit der hervorragendsten französischen Forscher und Kritiker. Sie ist zugleich ein herrliches Bilderbuch der französischen Literatur und eine sehr geschmackvolle Darstellung ihrer Entwickelung. — Große Anerkennung verdient auch das leider unvollendet gebliebene Werk von Paul Albert (1827—1880), der in vier Bänden seine Vorlesungen über alle wichtigen Strömungen bis zum Siege des Romantismus gesammelt hat.

In der Philologie hat das neuere Frankreich einige Namen besten Klanges aufzuweisen; besonders hat die Durchforschung der eigenen Sprache seit den Anregungen durch die deutschen Romanisten, namentlich Diez, außerordentliche Fortschritte gemacht. Vor allen verdient Emile **Littré** (1801—1881) wegen seiner Histoire de la langue française und vornehmlich wegen des ausgezeichneten etymologischen Dictionnaire de la langue française die höchste Anerkennung. Es war das Werk einer 20jährigen unausgesetzten Arbeit. Was für die deutsche Sprache noch bis heute nicht geleistet worden ist, trotz den Brüdern Grimm und ihren zahlreichen Nachfolgern, hat ein Mann, wenn auch in bescheidenerem Umfange als des Grimmschen Wörterbuchs, für die französische Sprache vollendet.

Digitized by Google

Neben Littré seien nur mit ihren Namen angeführt die vorzüglichsten Gelehrten französischer Philologie: Francisque Michel, Paulin und Gaston Paris, Brachet, Michel Bréal, Darmesteter.

Ehrenvolle Hervorhebung verdient Léon Gautier (geb. 1832) der Verfasser des Hauptwerkes über die altfranzösischen Chansons de geste: Les épopées françaises und der besten Schulausgabe der Chanson de Roland.

Daß in neuerer Zeit die Franzosen sich gründlicher als früher auch mit fremder Literatur zu beschäftigen beginnen, wurde schon mehrfach erwähnt. Neben den ernst zu nehmenden Werken über Shakespeare und Goethe, namentlich denen von A. Mézières (geb. 1826), Bossert (geb. 1832), Blaze de Bury (1813—1883) müssen Marc-Monnier (1829—1885), einer der besten Faust-Übersetzer, und Vicomte Melchior de Vogué, (geb. 1829), mit hohen Ehren genannt werden. Der letzte hat den Franzosen die russische Literatur vermittelt. Männer wie Vogué wird die Nachwelt zu rühmen haben, wenn sie, was zu hoffen, einst von einer weltliterarischen Bildung in Frankreich zu berichten hat.

Mit Ehren zu nennen ist die fleißige Arbeit von Jusserand: Shakespeare sous l'ancien régime (1898), womit für Frankreich eine Lücke ausgefüllt wurde. Im übrigen ist Shakespeare den breiten Massen selbst der gebildeten Franzosen nach wie vor ein Fremdling geblieben; die abermals versuchte Aufführung des Othello (1901) in der nicht üblen Umdichtung von Jean Aicard hat hieran nichts geändert. Ähnlich wie zu den Zeiten Ducis' (vgl. S. 335) hatte man auch jetzt wieder Shakespeare „gemildert". Shakespeare und französische Auffassung vom Drama, oder vielmehr vom Theater, schließen einander aus.

Berechtigtes Aufsehen haben in Frankreich und darüber hinaus zwei Arbeiten des Gesellschaftforschers Edmond Demolins gemacht: La supériorité des Anglo-Saxons (1897) und L'éducation nouvelle (1898). Sie behandeln mit einer seltenen Unerschrockenheit Lebensfragen des französischen Volkes: seinen Mangel an Wagemut in der Weltwirtschaft im Vergleich mit den Haupteigenschaften der Engländer, und die tiefen Gebrechen des französischen Erziehungs- und Unterrichtswesens.

Alfred Fouillée hat in seiner Psychologie du peuple français (1898) den Versuch zu einer zusammenhängenden Naturgeschichte des Franzosen unternommen. Das Werk hat seine Verdienste, steht aber doch an Stärke des Wahrheittriebes und an Scharfblick hinter dem Buche unseres Karl Hillebrand „Frankreich und die Franzosen" zurück.

Auf dem Gebiet der Staatswissenschaften hat Frankreich eine Reihe feiner Denker und glänzender Stilisten aufzuweisen, vor allen Frédéric **Bastiat** (1801—1850) und P. J. **Proudhon** (1809—1865),

zwei wirtschaftliche Gegner (Bastiat war Freihändler und Proudhon das, was man heute Wirtschaftsreformer nennt), einander ebenbürtig in der Meisterschaft der schlagfertigen Streitschrift. Bastiats Aufsätze besonders gehören zu den Meisterstücken der Prosa.

Von anderen Schriftstellern dieses Zweiges der Wissenschaft seien erwähnt die sozialistisch-utopistischen Charles Fourier (1772—1834), Etienne Cabet (1788—1856) und der Graf C. H. de Saint-Simon (1760—1825); ferner die Vorkämpfer des Freihandels in Frankreich: Jean B. Say (1767—1832) und Michel Chevalier (1806—1879), sowie die nationalökonomischen Kulturforscher Henri Baudrillart (1821—1892), und Anatole Leroy-Beaulieu (geb. 1842). Dieser hat das beste französische Buch über Rußland geschrieben: L'Empire des Tsars et les Russes (1889) und das beste über den Antisemitismus: Israël chez les nations (1893).

Edouard **Laboulaye** (1811—1883) verdient besondere Hervorhebung wegen seiner satirischen Romane Paris en Amérique (1863) und Le prince Caniche (1868), die in witziger Darstellung nationalökonomische und politische Mißstände geißeln. Er zeigt sich darin, ähnlich wie Bastiat, als leidenschaftlichen Bekämpfer der neuzeitlichen Staatsallmacht, zugleich als einen prächtigen Stilisten.

Die politische Beredsamkeit weist die Namen Benjamin Constant (vgl. S. 365), Royer-Collard, Berryer, Armand Carrel, Manuel und zahlreiche andere auf. Von den Helden der Rednerbühne aus neuester Zeit verdient Léon **Gambetta** (1838—1882) Erwähnung, dessen gesammelte Discours et plaidoyers politiques allerdings von mehr geschichtlichem als stilistischem Wert sind.

Auf dem Gebiete des politischen Flugblatts und der Presse ist zu nennen: L. M. de Cormenin (1788—1858), dessen gegen die Julimonarchie und deren verderbten Parlamentarismus gerichtete Spottschriften ungefähr zu vergleichen sind mit Couriers Pamphlets gegen die Restauration. Sein Hauptwerk: Livre des orateurs (1836) hat ihn lange überlebt.

Unter Napoleon III. gedieh die politische Schmähschrift natürlich aufs üppigste. Henri **Rochefort**, der „Intransigeant" (Unversöhnliche) unter den Demokraten, mit seinem vollen Namen Marquis de Rochefort-Luçay (geb. 1830), hat sich außer in der Politik auch in der dramatischen Literatur und im Roman versucht, ohne durchdringenden Erfolg. Dagegen erlangte seine Wochenschrift La Lanterne (die erste Nummer vom 1. Juni 1868) eine unerhörte Verbreitung durch ganz Europa. Daß diese mit schonungslosem Witz geschriebene Schmähzeitung außerordentlich viel zur Herabwürdigung des Napoleonischen Regiments bei-

Digitized by Google

getragen, steht außer Zweifel. Die erste, sehr seltene Nummer beginnt: „La France contient, dit l'Almanach Impérial, trente-six millions de sujets, sans compter les sujets de mécontentement.“ Das ist aber nur ein Pröbchen seines harmloseren, an Beaumarchais erinnernden Witzes. Später wurde er von Nummer zu Nummer schärfer, ja giftiger. Die Lanterne war wohl das Kühnste, was gegen die Person eines Staatsoberhauptes je gewagt wurde. Politisch ist Rochefort ein Feind jeder öffentlichen Gewalt, auch wenn er selbst an ihr Teil hat, wie z. B. an der Regierung vom 4. September 1870. Seine Sammlung witziger Plaudereien: Les Français de la décadence (1867) enthält viel französischen Geist, aber gepfefferten. Die zuletzt erschienenen Denkwürdigkeiten: Les aventures de ma vie (1896) bieten manche wertvollen Beiträge zur Zeitgeschichte und sind sehr gutmütig im Ton.

In neuester Zeit hat Rochefort durch seine würdelose Haltung als Herausgeber des Intransigeant sich die Achtung selbst vieler seiner früheren Bewunderer verscherzt.

Große Ungerechtigkeit hat die Mitwelt und zu lange die Nachwelt an Rocheforts ultramontanem Gegenpart Louis **Veuillot** (1813—1883) verübt. Man hat in ihm nur einen wütenden journalistischen Klopffechter gesehen und auch seinen Privatcharakter mit Unrecht geschmäht. Nach einer kurzen Tätigkeit im liberalen Lager, dem er aber nur aus Not und Gedankenträgheit angehörte, kam sein Tag der religiösen Erleuchtung im Jahre 1838, und seitdem ist er der treueste und der talentvollste Verteidiger seiner Sache geblieben. Gebührt ihm dafür von Rechtswegen auch die Ehrung politischer und religiöser Gegner, so fordert die Wahrheit die späte Anerkennung, daß Veuillot zu Frankreichs sehr großen Prosaschriftstellern gehört. Man kann gegen jede Seite seiner Schriften die stärksten sachlichen Einwendungen machen, — daß der Verfasser von Les libres-penseurs (1848), L'esclave Vindex (1849), Le parfum de Rome (1865), Les odeurs de Paris (1866) ein ausgezeichneter Stilist ist, der auch Gegner hinreißt, ist unzweifelhaft. Hätte man es im Parteikampf stets mit Gegnern von Veuillots Bedeutung zu tun, so wäre das Streiten fast eine Lust. Die katholische Kirche hat in unsern Tagen keinen schriftstellerischen Vorkämpfer wie ihn aufzuweisen. In seinen Satires in Versen hat er sich auch als dichterisch nicht unbegabt gezeigt. Sein Gedicht mit der Schlußstrophe:

> Placez à mon côté ma plume,
> Sur mon cœur le Christ, mon orgueil,
> Sous mes pieds mettez ce volume,
> Et clouez en paix le cercueil!

enthält eine richtige, schöne Selbstwürdigung.

Unter den noch nicht vergessenen, einflußreichen Zeitungsschriftstellern mag Emile de **Girardin** (1806—1881) hervorgehoben werden als der Begründer der billigen Tageszeitung La Presse, durch die er diese Gattung für Frankreich geschaffen hat. Auf seinem Andenken lastet der Vorwurf, 1870 mit aller Macht zum Kriege gehetzt zu haben.

Über die politische Tagespresse der Franzosen hier nur die allgemeine Bemerkung, daß sie von der Presse der großen Kulturländer die schlechtest unterrichtete und unterrichtende ist. Die Presse nimmt es im Drange des hetzenden Tages nirgend streng mit der Wahrheit im Kleinen; in der französischen Presse herrscht eine je nachdem harmlose oder böswillige Abneigung gegen die Wahrheit im großen. Sie ist durchschnittlich flotter, spaßhafter geschrieben als die vieler anderer Länder; aber eine besondere Ehre für Frankreich ist sie nicht, die ehrenvollen Ausnahmen wie immer abgerechnet. In neuester Zeit hat sich zudem die Käuflichkeit eines Teiles der französischen Presse gezeigt, die auch alle anständigen Männer Frankreichs mit Trauer erfüllt.

Sehr niedrig steht die französische Presse der illustrierten Blätter, namentlich beim Vergleich mit Deutschland und England. Allerdings ist nicht zu übersehen, daß die eigentliche Leserwelt in Frankreich mehr Bücher liest und kauft.

Dürftig genug ist auch die Witzpresse Frankreichs. Das Journal amusant z. B. hält gar keinen Vergleich mit den „Fliegenden Blättern“ oder „Lustigen Blättern“ aus, weder im Inhalt noch im Bilderschmuck.

Vortrefflich dagegen ist es sittlich und geistig mit dem französischen Zeitschriftenwesen bestellt. Es hat nicht annähernd die Ausdehnung des deutschen und englischen erreicht, aber von den bestehenden Wochen- und Monatschriften zählen einige zu den besten ihrer Art. Die Revue des Deux-Mondes, Revue Bleüe (politique et littéraire), Revue de Paris, Nouvelle Revue stehen vornan in der Reihe der großen Zeitschriften Europas.

Zwölftes Kapitel.

Die Volksdichtung.

Die Geschichte der französischen Volksdichtung wäre ein vortreffliches Mittel zum Verständnis des Entwickelungsganges der französischen Dichtung überhaupt, nur — ist jene Geschichte noch nicht geschrieben. Mancher gute Versuch ist gemacht worden; aber mit der Geschichte des Volksliedes steht es ungefähr wie mit dessen sonstiger Wertschätzung in Frankreich. Mehr als vielleicht in irgend einem Kulturlande ist in Frankreich die Dichtung Kunstdichtung; daher die breite Kluft zwischen

Digitized by Google

den französischen Dichtern und ihrem Volk. An allen geeigneten Stellen dieses Buches ist gezeigt worden, wie vom 16. Jahrhundert ab die römisch-griechische Renaissance die gallische Dichtung zurückdrängt. Seit Ronsard, und vollends seit Malherbe, ist das Rückgrat aller Poesie: das Volkslied, gebrochen. Natürlich nicht ganz ausgestorben, das beweisen die zahlreichen Proben französischer Volkspoesie in diesem Kapitel. Wer sich die lohnende Mühe nimmt, einige der Quellenwerke auch nur zu durchblättern, besonders das für deutsche Leser bequemste Buch Schefflers, einen feinen Auszug aus allen Sammlungen, der wird staunen über das zähe Leben und den Reichtum der französischen Volksdichtung.

Seit dem 16. Jahrhundert hat man dieser duftigsten Blume jeder Literatur auf französischer Erde die Wurzeln abgegraben. Das für Frankreich wirklich als „Wasserkopf" zu bezeichnende Paris, die allesverschlingende, allesbeherrschende Hauptstadt, hat auch in dichterischen Dingen das Land ausgesogen. Es gibt in Frankreich keine einflußreichen Provinzleser mit selbständigem Geschmack; der Provinzfranzose entnimmt nicht nur all seinen Lesestoff, sondern auch die kritische Anweisung dazu aus Paris, und das bestimmt naturgemäß die Richtung der Poesie. Man erinnere sich der Gestalt des neuprovenzalischen Troubadours Valmajour in Daudets Numa Roumestan und seines kläglichen Schicksals in dem spöttischen Paris, und man hat ein deutlicheres Bild der Geschicke der französischen Volksdichtung in der eigenen Heimat, als die längste literarische Darstellung es geben kann.

Was sich im letzten Menschenalter mit besonderer Schnelligkeit vollzieht: die Zurückdrängung aller volkstümlicher Dichtung durch die Kunstdichterei, das hat sehr früh begonnen. Im 16. Jahrhundert, vor den Siegen des Ronsardismus, kämpften noch Frankreichs guter und böser Geist mit einander um das Geschick der Volksdichtung. Ein Mann wie Montaigne schrieb damals mit einem Feinsinn, der an Herder denken macht, 150 Jahre vor diesem:

La poésie populaire et purement naturelle a des naïfvetés et graces par où elle se compare à la principale beauté de la poésie parfaite selon l'art, comme il se voit aux villanelles de Gascoigne, et aux chansons qu'on nous rapporte des nations qui n'ont cognoissance d'aulcune science ny mesme d'escripture.

Die „Plejade" kam und vertrat eine ganz andere Meinung. Du Bellay schrieb die Worte, die allein genügen, um seinen und der Seinigen Mangel an Sinn für wahre Poesie zu beweisen:

Feuillète les exemplaires grecs et latins, et me laisse toutes ces vieilles poésies françaises comme ballades, chants-royaux, chansons et autres telles épiceries qui corrompent le goût de notre langue.

Dann kam Malherbe, ihm folgte Boileau, und für die Gebildeten gab es fortan kein Volkslied mehr. Malherbe geschieht vielleicht Unrecht, wenn die hübsche Anekdote wahr ist: Chapelain habe ihn eines Tages überrascht, wie er im Zimmer auf- und abging und vor sich hinträllerte:

D'où venez-vous, Jeanne,
Jeanne, d'où venez-vous?

also ein altes Volksliedchen, und Malherbe habe auf Chapelains erstauntes Fragegesicht die Antwort gegeben: „Lieber möchte ich dies Liedchen geschrieben haben, als die gesamten Werke Ronsards."

Wie Molière über das Volkslied gedacht, steht auf S. 206. Aber sein Ruf war die Stimme des Predigers in der Wüste der Kunstlyrik.

Auch das 18. Jahrhundert hat nichts daran gebessert. Im Gegenteil: das erdrückende Übergewicht von Paris über die Provinz, durch die Revolution endgiltig besiegelt, hat im 18. Jahrhundert mit vielem Volkstümlichen aufgeräumt, was unter dem „Alten Régime" noch lebenskräftig geblieben war.

Selbst der Romantismus war nicht etwa eine Rückkehr zur volkstümlichen Dichtung, geschweige denn eine Neubelebung des Volksliedes, sondern nur eine Beseitigung des Formelwesens und dessen Ersetzung durch künstlerische Selbständigkeit. Die französische Dichtung blieb unter den Händen der Romantiker fast ebenso sehr einseitige Kunstdichtung für engere Kreise wie vorher, und sie ist es jetzt nicht weniger als im 17. oder 18. Jahrhundert.

Dazu ist nun in neuester Zeit noch ein besonderer Grund des Verderbens für das französische Volkslied gekommen: der Einfluß des Pariser Theater- und Tingeltangelwesens auf die Provinz. Die öden, poesielosen, zweideutigen Einlagen der Operetten und Vaudevilles und die Lieder in den Gesangskaffeehäusern vernichten den letzten Rest echter Volksdichtung, die sich etwa noch in fernen, stillen Winkeln des Landes gerettet haben mag. Auch der seit dem letzten Kriege eingeführte allgemeine Heerdienst trägt sein Bestes oder sein Schlimmstes dazu bei, den Geschmack für die einfachen Dichtungsweisen der dörflichen Heimat bei den bäuerlichen Rekruten zu ertöten. Das Volkslied wird überschrieen und lächerlich gemacht durch das Gebrüll zotiger oder halbblödsinniger Lieder. Irgend ein Gassenhauer auf den General Boulanger erscheint dem leicht zu verderbenden Geschmack des schlichten Soldaten viel schöner als z. B. das uralte, aus Lothringen stammende:

Ce dix avril, soldats de guerre,
Nous faut partir, nous faut partir,
Nous faut partir dedans la guerre,
Nous faut partir pour l'Angleterre.

A l'Angleterre étant arrivés
L'on nous a mis tous à tirer.
Nous avons bien tiré six heures entières
Sans aucun mal nous pouvoir faire.

Après avoir tiré six heures,
Notre bon maître s'est trouvé blessé.

J'engagerais tous mes habits
Mon anneau d'or et ma ceinture,
Amant, pour guérir ta blessure.

— Dis-moi, mon maître, mon bel ami,
N'as-tu pas regret de mourir?
— Tout le regret que j'ai dans ce monde,
C'est de mourir sans voir ma blonde.

— Ta blonde, nous l'enverrons chercher
Par quatre soldats de la marine
Naviguant sur la mer jolie.

— Dis-moi, mon maître, mon bel ami,
Si ta blessure est bien profonde?

N'engage rien pour moi, ma blonde,
N'engage rien pour moi dans ce monde,
Car ma blessure est trop profonde,

Reste-moi voir porter z'en terre
Devant l'église de Saint-Omer.

Nicht die Romantiker also sind es gewesen, die in Frankreich den Sinn für Volksdichtung bei den Höhergebildeten in allerneuester Zeit geweckt haben. Das Vorbild Englands und besonders Deutschlands hat die französischen Gelehrten und Freunde des dichterischen Volkstums auf ihre Pflicht hingewiesen, zu sammeln, was noch zu sammeln ist, und zu retten, was dem Untergange geweiht war. Auch die Neubelebung der altfranzösischen Forschung in Frankreich selbst, gleichfalls eine Folge des deutschen Vorbildes, hat auf das Sammeln der Volkslieder und der Volksmärchen hingeführt. Ihre amtliche Bescheinigung aber hat diese Tätigkeit erst durch die kaiserliche Verordnung vom 13. September 1852 erhalten, die eine Sammlung aller Volksdichtungen anbefahl, also alles dessen, was man mit dem auch in Frankreich angenommenen Wort „Folklore" bezeichnet. Die reichen auf diese Weise zusammengetragenen Schätze sind nie gedruckt worden, sondern schlummern unter den Handschriften der Pariser Nationalbibliothek.

Seitdem ist manches für die Hebung des Geschmackes an der Volksdichtung geschehen. Der Tätigkeit des auf diesem Gebiet besonders verdienten Charles Marelle ward schon gedacht. Außer ihm wirken Paul Sébillot und H. Gaidoz als die Herausgeber einer ausgezeichneten bändereichen Sammlung La France merveilleuse et légendaire. Offenbar ist ein gewisser Leserkreis, aber wohl mehr ein philologischer, für diese Sammlung vorhanden; es fehlt nur noch an der lebendigen Wirkung des Gesammelten auf die schaffende Literatur. Zum Teil mag das daran liegen, daß der Franzose, will sagen der Pariser, nicht das mindeste Verständnis, nicht die geringste Liebe für Mundartdichtung empfindet. Mistral ist wahrlich ein Dichter, der sämtliche lebende nordfranzösische Parnassier, Dekadenten und Symbolisten in den Schatten stellt. Aber er ist ein Provenzale, seine Dichtung Mirèio ist den Franzosen nur in einer Übersetzung verständlich, und es ist garnicht daran zu denken, daß Mistral

jemals zu einer so allgemeinen Beliebtheit in Frankreich gelangen wird, wie in Deutschland Fritz Reuter.

Am meisten aber zur Tötung des Geschmackes am Volksliede trägt der Umstand bei, daß es sich nicht durch Schöpfungen von Kunstdichtern immer von neuem verjüngt und bereichert. Kein Volk kann mit seinem uralten Liederschatz auskommen, wenn nicht durch volkstümliche Kunstdichter unaufhörlich ersetzt wird, was im natürlichen Verlauf der Dinge von dem alten Besitztum abstirbt. Auch das deutsche Volkslied in all seiner Pracht und Herrlichkeit wäre nicht, was es ist, ohne die Bereicherung durch die volkstümlichen Lieder neuer Kunstdichter. Sicherlich mehr als die Hälfte dessen, was jetzt vom unliterarischen Volk als echtes Volkslied in Deutschland gesungen wird, trägt wohlbekannte Dichternamen: Hölty, Claudius, Goethe, Uhland, Eichendorff, Heine, Geibel, Storm und andere. Ähnlich ist es in England gegangen. Wie viel Volkslieder hat nicht der eine Robert Burns dem singenden Volke geschenkt! In Frankreich nichts von alledem. Désaugiers und Béranger schienen wohl eine zeitlang den Volksliederschatz zu bereichern; aber schon jetzt, nach kurzer Zeit, hat sich doch gezeigt, daß ihre Töne keinen dauernden Nachklang im Herzen des Volkes geweckt hatten. Von Victor Hugo aber, von Lamartine, von Musset singt selbst in Frankreich niemand aus dem unliterarischen Volk ein Lied, wie man eben ein Volkslied singt.

Das Vorherrschen der Kunstdichtung ist in Frankreich so stark, daß selbst das Volkslied manchmal, öfter als das deutsche, Wendungen aufweist, die durchaus unvolkstümlich, die dem Kunstliede entlehnt sind. Der französische Volksdichter, dessen Bücherschatz überwiegend in kunstmäßiger Poesie besteht, hat es schwerer als in anderen Ländern, sich den Sinn für die Stimme des eigenen Volksherzens ungeschwächt zu erhalten.

Selbstverständlich ist das Volkslied in keinem Jahrhundert ganz verstummt. Das Volk, d. h. der Wahrheit entsprechender: der volkstümliche Einzeldichter, hat selbst in den trübsten Zeiten der französischen Lyrik den französischen Spruch bestätigt: „En France, tout finit par des chansons." Das politische Volkslied hat allen „-ismen": dem Ronsardismus, dem Klassizismus, dem Romantismus und sogar dem Naturalismus getrotzt.

Für das 18. Jahrhundert liefert dafür den Beweis die berühmte zehnbändige Sammlung des **Chansonnier historique** (von Clairambault-Maurepas). Tiefe Poesie darf man natürlich in diesen politischen Liedern nicht suchen. Sie entstanden mit dem Tage, dienten dem Tage und gingen mit ihm. Gallische Spottlust, weiter nicht viel anderes. Ungefähr im Tone des folgenden Liedes gegen eine Steuer Colberts auf die Eier, vom Jahre 1682:

Colbert a fait mettre
Impots sur les œufs:
De chaque douzaine
Il en aura deux.
Les poules s'en moquent,
Disant qu'elles ne pondront plus, —
Lanturelu, lanturelu, lanturelu.

Die Revolution hat an echter Volkspoesie nichts hervorgebracht. Die Marseillaise (vgl. S. 321) ist amtliches Volkslied, aber sie ist nicht volkstümlich. Echter im Ton, aber unpoetisch sind die „Carmagnole" und das berüchtigte „Ça ira." Die erste besteht aus Versen von dem Geistreichtum der folgenden:

Mangeons à la gamelle,
Vive le son, vive le son —
Mangeons à la gamelle,
Vive le son du chaudron.

Das „Ça ira", Text von einem Straßensänger Labré, Musik nach einem Tanz von Bécourt, lautete:

Ah! ça ira, ça ira, ça ira,
Les aristocrates à la lanterne!
Ah! ça ira, ça irȧ, ça ira,
Les aristocrates on les pendra!

Es verdient an dieser Stelle bemerkt zu werden, daß die Franzosen kein eigentliches Kriegslied besitzen! Die Marseillaise ist keines; sie wird durch allerhand amtliche Hilfsmittel, namentlich durch die Militärmusiken, den Soldaten aufgezwungen. Solche gutmütigen Lieder wie das von anno 13: „O Napoleon, du Schustergeselle" oder das Kutschkelied von 1870 fehlen den Franzosen.

Das echte französische Volkslied ist inhaltlich nicht allzusehr verschieden vom germanischen. Die Zahl der Volkslieder höchsten dichterischen Wertes ist im Französischen allerdings geringer als im Deutschen; aber die wesentlichsten Züge des deutschen Volksliedes, ja der Volkslieder aller Nationen weist auch das französische Volkslied auf. Es unterscheidet sich allerdings sehr merklich von dem Volkslied eines andern romanischen Volkes: vom italienischen. Dieses ist fast ausschließlich lyrisch: im französischen Volksliede dagegen, ebenso wie im deutschen, gibt es Handlung die Fülle. Darum auch das Vorherrschen des echten Balladentons. Manche dieser Balladen sind sicherlich Jahrhunderte alt, vielleicht so alt wie die ältesten deutschen Volkslieder in „Des Knaben Wunderhorn". Recht alt ist z. B. das oben abgedruckte Soldatenlied (vgl. S. 532). Wohl ebenso alt, vielleicht ursprünglich in etwas anderer sprachlicher Form, ist das folgende Soldatenlied, gleichfalls aus Lothringen, einer sehr sangesreichen Provinz:

Joli tambour, revenant de la guerre,
Ran, ran, ran, rataplan,
Revenant de la guerre.
Dedans sa main tient une belle rose,
Ran, ran, etc.

Digitized by Google

La fille du roi assise à sa fenêtre:
— Joli tambour, donnez-moi votre rose.
— Oui, vous l'aurez en signe de mariage.
— Joli tambour, demandez à mon père.
— Sire le roi, donnez-moi votre fille.
— Joli tambour, tu n'es pas assez riche.
Retire-toi, ou je te ferai pendre.
— J'ai trois vaisseaux sur la mer coulante.
L'un chargé d'or, l'autre d'argenterie,
L'autre portera les amours de ma mie.
— Joli tambour, dis-moi qui est ton père?
— Sire le roi, c'est le roi d'Angleterre.
— Joli tambour, tu auras donc ma fille.
— Sire le roi, je vous en remercie,
Dans mon pays l'y en a de plus jolies,
. Ran, ran, ran, rataplan,
L'y en a de plus jolies.

Das französische Volkslied ist ungemein reich an lustigen Kehrreimen, namentlich auch an ganz bedeutungslosen. Dem deutschen Juchheisa, heisa hopsasa oder Juvivallera lalla usw. entsprechen solche Jauchzer wie:

Ton relonton, ton tontaine, latontaine. —
Lon la landerinette,
Lon la landeriron. —
Tout doux et iou. —
Ricoco déri tra la la. —

Lir lon fa, ma lura dondé. —
Mirliton, mirlitaine. —
La faridondaine, gai, la faridondaine. —
Et yonp la verdi, la verdon.

Ein ganz sicheres Zeichen für das hohe Alter und die Echtheit eines französischen Volksliedes ist seine Armut und Regellosigkeit im Reim. Das Volkslied hat es sich von jeher und überall bequemer gemacht, als die Kunstpoesie, und nun gar die Kunstpoesie in Frankreich. Ein durch und durch volkstümliches Lied aus der Champagne mag Zeugnis dafür ablegen, mit wie geringen Hilfsmitteln des Reims sich die Volksdichter begnügen:

En revenant de l'Ardenne,
— Tire ton joli bas de laine —
Je rencontre un capitaine.
— Tire ton, cache ton, tire ton bas,
Tire ton joli bas de laine,
Car on le verra. —

Je rencontre un capitaine
— Tire ton joli etc. —
Il m'a appelée vilaine.
Tire tou etc. —

Je ne suis pas si vilaine,
Car le fils du roi qui m'aime —

Car le fils du roi qui m'aime,
M'a fait cadeau, ponr étrenne, —

M'a fait cadeau, pour étrenne,
D'un bouquet de marjolaine. —
D'nn bonquet de marjolaine,
S'il fleurit, je serai reine.

S'il fleurit, je serai reine,
Tu ne me diras plus vilaine.

Nur durch die zweite Verszeile im Reim zusammengehalten ist das folgende, gewiß auch sehr alte und echte Volkslied, das nur in der Sprache von Charles Marelle ein wenig aufgefrischt ist:

Le roi François partit de France,
 Vive la rose!

A la male heure il en partit,
 Vivent les lys!

Il se mit en marche un dimanche.
Le voilà prisonnier lundi.

C'est à Pavie, à la bataille
Où tout le jour il combattit.

— Chevalier, va dire à ma mère:
Tout est perdu, l'honneur hormis.

Les Espagnols le reconnaissent!
— Rendez-vous, roi, vous êtes pris.

A Madrid Charles-Quint l'emmène;
Dans sa grande tour il l'a mis.

Le roi regarde à la fenêtre,
Arrive un courrier de Paris.

— Gentil Français qui viens de France,
Dis-moi, que dit-on au pays?

— On dit qu'il faut que l'on rachète
Au plus tôt notre roi chéri.

— Bon Français, va dire à ma mère
Qu'on batte monnaie jour et nuit.

Charles-Quint vent tout l'or de France
Pour me laisser partir d'ici.

Quand je serai dans mon royaume,
Aux bords de la Seine, à Paris! . .

Je ferai faire une tour haute,
Plus haute que cell' de Madrid.

Nous y mettrons le roi d'Espagne,
 Vive la rose!
A sou tour quand il sera pris.
 Vivent les lys!

Das französische Volkslied ist sehr reich an Kinderliederchen aller Art. Wie sollte es auch anders sein? Und wenn alle Dichter eines Volkes ins Lager der Kunstdichter übergingen, die Kinder müssen doch etwas Sangbares zu singen haben; und wenn niemand mehr in Frankreich Volkslieder kennen wird, so werden die Kinder sie kennen. Natürlich auch die Mütter, denn ohne die Lieder der Mütter keine Lieder der Kinder. Da sind zunächst Wiegenlieder wie z. B. dieses:

Dodo, berline (Närrchen),
Sainte Catherine.
Endormez ma p'tite enfant
Jusqu' à l'âge de quinze ans!
Quand quinze ans seront sonnés,
Il faudra la marier.

Ferner Spottlieder, gesungen von den Kindern selbst, wie das folgende:

C'est monsieur Charligodet
Qu'a des poux dans son bonnet;
Il les tourne, il les vire,
Il les fait crever de rire.

Sodann ein Kinderlied an die erste Frühlingsschwalbe, dem deutschen Volkslied fremd, dagegen sehr bekannt in Griechenland, schon seit den ältesten Tagen. Es fängt an:

Ah! l'aronde (hirondelle!), vole, vole, vole,
Ah! l'aronde, vole, vole donc.

Digitized by Google

In diesem Zusammenhange muß auch ein Maikäferliebchen angeführt werden. Es stammt, wie die zweite Strophe beweist, wohl mindestens aus dem 17. Jahrhundert —:

Hanneton, vole! hanneton, vole!
Avril tn t'en vas,
Car Mai vient là-bas,
Pour balayer ta figure
De pluie, aussi de froidure:
Hanneton vole! hanneton, vole!

Hanneton, vole! hanneton, vole
An firmament bleu,
Ton nid est en feu;
Les Turcs, avec leur épée,
Viennent tuer ta convée:
Hanneton, vole! hanneton, vole!

Gleichfalls mindestens aus dem 17. Jahrhundert stammt das folgende Kinderliedchen, das in ähnlicher Form schon bei Scarron vorkommt:

Mon pèr' m'a donné un mari,
Il me l'a donné si petit,
Que je l'ai perdn dans mon lit,
J'ai brûlé la paillass' d'mon lit,

J'ai trouvé mon mari rôti,
Sur une assiette je l'ai mis,
Les diables de chats me l'ont pris,
Croyant qne c'était nne souris.

Daran, daß dieses Liedchen von Kindern gesungen wird, braucht mau ebenso wenig Anstoß zu nehmen, wie an der Strophe eiues Volksliedes aus dem Berry, worin eine gestern verheiratete Frau den am Morgen an die Tür des Brautgemachs pochenden Hochzeitsgästen abwehrend zuruft:

Ah! mon vrai Dieu! je suis au lit,
Je suis au lit couchée

Inter les bras de mon mari
Qui m'y dit ses pensées.

Und was ist rührend keuscher, als das seinem Stoffe nach auch aus Volksliedern anderer Nationen, z. B. der Griechen, bekannte Gedicht aus der Normandie:

— Ah! bonjour donc, fillett', fillette à marier.
— Je ne snis point fillette, fillette à marier.
Mon père m'a mariée à quinze ans et demi:
Vl'à aujonrd'hui sept ans que je n'ai vu mon mari.

Ouvre ta port', Germine, c'est moi qui est ton mari.
— Donnez-moi des indic's de la première nuit,
Et par là je croirai qne vons êt's mon mari.
— T'en souviens-tu, Germin', de la première nuit
Où tu étais montée sur un beau cheval gris,
Placée entre tes frères et moi ton favori.

— Donnez-moi des indic's de la deuxième nnit.
— En te serrant les doigts, ton anneau y cassa:
Tu en as la moitié et l'autre la voilà. —
Elle appela la servant': Genett', venez bien vite,
Apprêtez feu et flambée, et faites un bon repas:
Car voici mon mari que je n'attendais pas.

Digitized by Google

Die nachstehenden Liebeslieder mögen ohne weitere Bemerkungen für sich sprechen:

J'ai tant pleuré, versé de larmes
Que de ruisseaux en ont coulé;
Petits ruisseaux, grandes rivières,
Quatre moulins en ont viré.

Helas! mon Dieu, que je suis aise,
Quand j'ai ma mie auprès de moi!
Je la prends et je la caresse:
Mon petit cœur, embrasse-moi.

„Comment venx-tu que je t'embrasse?
Un chacun m' dit dn mal de toi;
On me dit que t'en vas à la guerre,
Qne t'en vas pour servir le roi."

Ceux qui vous ont dit ça, la belle,
Ils vous ont dit la vérité;
Mon cheval est à la porte,
Et tout sellé et tout bridé. —

„Quand tu seras dans ces montagnes,
Tu ne penseras plus à moi;
Tu verras de ces Piémontaises
Qui sont bien plus gentes que moi."

Oh! je ferai faire une image
Tont à la ressemblanç' de toi;

Je la mettrai dans ma chambrette:
La nuit, le jour, l'embrasserai. —

„Mais que diront tes camarades
Quand te verront biger c' papier?"
Je lenr dirai: C'est ma mi' Jeannette,
Cell' que mon cœur a tant aimée. —

J'ai tant pleuré, versé de larmes
Que des ruisseaux en ont coulé;

Petits ruisseaux, grandes rivières,
Quatre monlins en ont viré.

A l'ombre d'un grand chêne
Je me suis endormie,
Par le chemin passa
Mon royal ami.

Il avait une rose,
Dans mon sein il la mit.
— D'où vient cela, ma fille,
Si c' n'est de votre ami?

— Ma mère, ô ma mère!
Je n'ai point d'ami.
— Ma fille, ô ma fille!
Vous avez menti.

— Ma mère, ô ma mère!
Quel habit avait-il?
— Il avait des bas ronges,
Un habit cramoisi.

— Ma mère, ô ma mère!
Je crois qne c'est bien lui,
Je n'en suis pas certaine,
Car j'étais endormie.

Ma mère, ô ma mère!
Qnel chemin a-t-il pris?
— Il a pris le ch'min de Metz
Qui conduit à Paris.

Baissez-vous, montagnes
Hanssez-vous, vallons!
M' empêchez de voir
Ma mi' Madelon.

Ah! soleil, fends les rochers,
Ah! lune, bois les rivières;
Que je puisse regarder
Mon amant qn'est par derrière.

Celui qne mon cœur aime tant
Il est dessus la mer jolie.
Petit oiseau, tu peux lui dire,

Petit oiseau, tu lui diras
Que je suis sa fidèle amie
Et que vers lui je tends les bras.

Digitized by Google

En revenant des noces,
J'étais bien fatigué.
Au bord d'une fontaine,
Je me suis reposé.

Au bord d'une fontaine,
Je me suis reposé.
Sur une haute branche
Le rossignol chanta.

Le rossignol qui chante
A donc le cœur bien gai.
Je ne suis pas de même:

Ma maîtress' m'a chassé
Pour un bouquet de roses
Que je lui dérobai.

Je voudrais que la rose
Fût encore au rosier.
Et que le rosier même
Fût encore à planter.

Et que le rosier même
Fût encore à planter,
Et que la terre entière
Fût encore à créer.

Mon père m'envoie t'à l'herbe
    A l'herbe au bois;
Je n'y cueillais point d'herbe,
J'y trouvai l'alouette,
    Faisant son nid.
Je lui marchai sur l'aile,
    Je lui rompis.

— Retire-toi, pucelle,
    Tu bris' mon nid.
Je ne suis point fillette,
    J'ai z'un mari. —

J'ai trois enfants sur terre,
    Tont trois à lui.
L'un est en Angleterre,

    L'autre à Paris.
Le troisième dessous ma robe,
    Le plus joli.

Il portera couronne
    De fleurs de lys.
Il sera roi de France,
    Ou de Madrid.

Auf besondere Gebräuche, auf Volksfeste und Volksaberglauben, weisen die nachstehenden Volkslieder hin, das erste ein echt volkstümliches Winzerlied aus der weinseligen Champagne:

De terre en terre,
La voilà, la jolie terre,
Terri, terrons, terrons le vin.
La voilà, la jolie terre en vin.
    La voilà, la jolie terre.

De terre en plante — — —
Planti, plantons, plantons le vin.

De plante en pousse.
Poussi, poussons, poussons le vin.

De pousse en branche.
Branchi, branchons, branchons le vin.

De branche en feuille,
Feuilli, feuillons, feuillons le vin.

De feuille en grappe.
Grappi, grappons, grappons le vin.

De grappe en cueille,
Cueili, cueillons, cueillons le vin.

De cueille en cuve.
Cuvi, cuvons, cuvons le vin etc. etc.

Das zweite eine Beschwörungsformel gegen Wölfe, ebendaher, wahrscheinlich stark erneuert:

— Où vas-tu, loup?
— Je vais, ne sais où,
Chercher bête égarée.
Ou bête mal gardée.
— Loup, je te défends,
Par le grand Dieu puissant,
De plus de mal leur faire
Que la vierge, bonne mère,
N'en fit à son enfant.

Endlich das Lied für ein Maifest im Süden, aus dem Munde junger, weißbebänderter Mädchen, die blumengeschmückt von Haus zu Haus ziehen und singen:

Trimazo (Mailied.)
V'la le jolé mois de maie, l'hiver passaie,
Je ne sareus tenai me cœur de joie allaie!
Etant veneue, étant allaie, au mois chantaie:
Ç'at le maie, jolé maie, ç'at le jolé mois de maie.

A passant avau les champs,
J'avons trouvé les blaies si grands,
Les avoines à levant, les aubépines à florissant;
O trimazos! ça't le maie, jolé maie,
Ç'at le jolé mois de maie.

Bonne dame de céans,
Y me faut de vate argent,
Cent écus ou mille francs,
De la monnaie d'un écu blanc.
O trimazos! ç'at le maie, jolé maie,
Ç'at le jolé mois de maie.

Schließlich die Bemerkung, daß das französische Volkslied auch solche Wendungen kennt, wie die so häufige in Des Knaben Wunderhorn: „Wer hat das Lied erdacht?" In dieser Unterschrift spricht sich, ganz wie im deutschen Liede, oft genug der Übermut des Sängers aus. Da sagt der eine:

Qui a composé la chanson?
C'est trois tambours du bataillon.
C'était un soir qu'ils battaient la retraite
Sur le dos des genoux de la belle Jeanette.

Aber ein anderer singt gefühlvoll:

Celui qui a fait la chanson
Est un soudard, je vous assure,
Etant à Metz en garnison,
Nuit et jour couché sur la dure,
Endurant aux pieds grand' froidure.
Voyant les ennemis si près;
Lui souvenant de son amie,
Pensant ne la revoir jamais.

Diese Strophe wird als aus dem Jahre 1553 herrührend bezeichnet.

Das französische Volksmärchen ist in Deutschland noch unbekannter als das Volkslied. Mit großem Unrecht; mit um so größerem, als nachweislich eine ganze Reihe unserer allerschönsten Volksmärchen in ihrer jetzigen Form früher französisch als deutsch vorhanden waren. Perraults Märchensammlung (vgl. S. 226) enthält einige für urdeutsch

gehaltene Märchen, die viel älter sind als die entsprechenden in der Grimmschen Sammlung und die zweifellos Grimm als Vorbild gedient haben. Es sei z. B. an solche Wendungen erinnert wie die im Rotkäppchen („Chaperon rouge") bei Perrault:

Elle lui dit: „Ma mère-grand, que vous avez de grands-bras! — C'est pour mieux t'embrasser, ma fille! — Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes! — C'est pour mieux courir, mon enfant! — Ma mère-grand, que vous avez de grandes oreilles! — C'est pour mieux écouter, mon enfant! — Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux! — C'est pour mieux te voir, mon enfant! — Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents! — C'est pour te manger!" Et en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le petit Chaperon rouge et la mangea.

Marelle, einer der besten Kenner des jetzigen Standes der Märchendichtung seines Landes, hat versichert, daß die eigentlichen Feendichtungen in Frankreich ausgespielt haben: kein Mensch glaube eben mehr an Feen. Im übrigen ist das französische Märchen sehr lebendig und es zeigt die eigentümlichsten Formen. Durchweg läßt sich von ihm sagen: es ist dramatischer und witziger als das deutsche, entbehrt dagegen bis zu einem gewissen Grade der Gefühlsinnigkeit, die wir am deutschen Volksmärchen mit vollem Rechte rühmen.

Zum Schluß als vortreffliche Probe der französischen Märchensprache eines, dessen Echtheit gewährleistet wird. Es steht in Sébillots Contes des provinces de France und verdankt seine jetzige Fassung keinem geringeren, als dem berühmten Dichter Mistral. Den Lesern des Daudetschen Romans Numa Roumestan, also wohl allen Lesern dieser Literaturgeschichte, wird das provenzalische Märchen besondere Freude machen wegen seiner feinen völkerpsychologischen Anzüglichkeit. Es lautet:

Le gros poisson.

Un Martegau (habitant des Martigues, Bouches-du-Rhône) venait tous les jours à Marseille pour les affaires qu'il avait; et tous les soirs, quand il était de retour aux Martigues, ses voisins venaient:

— Eh bien! Genèsi, qu'y a-t-il de neuf à Marseille?

Et le bon Genèsi racontait, de fil en aiguille, tout ce qui était arrivé de neuf dans la capitale du midi.

Un jour surtout, le bon Genèsi n'ayant rien à dire de neuf à ses finauds compatriotes, et s'attendant cependant, comme toujours, à la question ordinaire, se dit en lui même: „Oh, pour cette fois, il faut que je leur en fasse une, à ces farceurs, une, ma foi de Dieu, qui éclate."

Voilà qui va bien.

Il arrive sur le tard aux Martigues et du plus loin qu'ils le voient:

— Eh bien! Genèsi, qu'y a-t-il de neuf à Marseille? lui crient les Martegaux.

— Ah! mes pauvres, fait Genèsi, je vous en vais dire une aujourd'hui

qui peut compter pour deux. Ah! mes bons, té, si je ne l'avais vu, l'ase me quille, si je l'aurais cru.

Et tout d'un temps, comme si le trompetteur avait passé par la ville, tous, femmes et hommes, enfants et vieillards, viennent autour de lui et le conteur entame le plan qu'il avait tiré!

— „Vous saurez, dit-il, Martegaux, que ce matin est arrivé en rade de Marseille, un poisson, mais un poisson si gros, si gaillard et si long, que sa tête est amarrée dans le port et que sa queue va toucher le château d'If. Oh! croyez-le ou ne le croyez pas, ce poisson prodigieux s'est embarrassée la tête entre le fort Saint-Jean et le fort Saint-Nicolas et tout Marseille est monté en haut de Notre-Dame-de-la-Garde pour voir comment les pêcheurs feront pour le tirer de là."

Les Martegaux, pécaire! avalèrent ça comme miel et, ni que vaut ni que coûte: „Allons! zou! partons!" Et sans songer qu'il allait être nuit, femme, homme, fille, vieux, enfant, tout part pour Marseille comme s'ils allaient à la noce.

Genèsi, lui, le fin tireur de bourdes, était sur une hauteur pour les voir passer, et se crevait de rire . . . Pas moins, en voyant que tout le monde partait (sauf les malades):

— Oh? tron de nom d'un laire! se dit-il, tout ébaubi, voilà tous les Martegaux qui filent; faut que ce soit vrai.

Là-dessus, il noue les cordons de ses souliers et se met à courir de toutes ses forces pour ratrapper les autres, et marche avec eux pour Marseille.

Dreizehntes Kapitel.

Die Dekadenten und Symbolisten.

Der Tod Paul Verlaines (1896), des Oberhauptes der Dekadenten und Symbolisten, hatte die Aufmerksamkeit auch der Nichtfranzosen mehr als bei seinem Leben auf jene seltsame Dichterschule gelenkt, die in den letzten zwei Jahrzehnten durch ihre Wunderlichkeiten und ihren Lärm sich den Lesern, oder richtiger der Presse, aufgezwungen hatte. Was ihre richtige Schätzung erschwerte, war die Betrachtung dieser jungfranzösischen Schule außerhalb des geschichtlichen Zusammenhanges. Man sah plötzlich, etwa im Anfang der achtziger Jahre, in Frankreich eine Gruppe von Dichtern, lauter ganz jungen, mit völlig unbekannten Namen, auftauchen, die mitten in die scheinbar alles erdrückenden Siege des Naturalismus hinein ganz andere Töne erschallen ließen. Durch die unerschütterliche Wiederholung des Satzes: „Alles, was hinter uns an Dichtung liegt, ist wertlos, die Literatur beginnt erst mit uns" und nicht zum wenigsten durch die rührende Kameradschaft, mit der jeder vom guten Freunde behauptete, solch ein Genius werde der Menschheit nicht zum zweiten Male geschenkt, hatten sie es in überraschend kurzer Zeit dahin gebracht, daß sie als eine wirkliche „Schule" dastanden, mit der sich die französische und die fremde Presse eingehend beschäftigen mußte.

Ganz neu und ungeheuerlich konnte jene Bewegung nur einem Betrachter vorkommen, der von der Entwickelung französischer Lyrik nicht viel wußte. Wer die Geschichte des Ronsardismus im 16. Jahrhundert und der romantischen Schule im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts kannte, der schüttelte beim Lesen jener „Allerjüngsten" und beim Anblick ihres Schultreibens lächelnd den Kopf und sagte sich: „Alles schon dagewesen!" Von einem hohen Berge aus gesehen nahm und nimmt sich noch heute das Bestreben dieser jungen Leute, Frankreich nun endlich um jeden Preis, jedenfalls bevor die Glocke der Weltgeschichte zum letzten Schlage des 19. Jahrhunderts erklänge, eine Lyrik zu verleihen, ganz ebenso aus, wie das der Ronsardisten vor 250 und das der Romantiker vor 70 Jahren.

Ist es nicht schon sehr bezeichnend, daß diese auf eine Reform gerade der Lyrik gerichtete stürmische Bewegung zu verschiedenen Zeiten nur in Frankreich entsteht? Diese Bewegung ist, wie alle früheren, entstanden aus dem dumpfen Drange heraus: was Frankreich bis jetzt an Kunstlyrik erzeugt hat, war nichts wert, es muß alles von Grund aus neu geschaffen werden. Wie seltsam! Für das Drama, das mit der Änderung der Bühnenformen auch manches von seinem Inhalt ändert, begreift man die Notwendigkeit solcher umstürzenden Bewegungen viel eher. Aber in dem Heimlichsten, was die Dichtung besitzt, in der Lyrik, wo der Dichter seine innerste Seele ausspricht, was gibt es da inhaltlich zu „reformieren"?

Mit der französischen Lyrik steht es eben anders als mit der aller anderen großen Literaturvölker. An vielen Stellen dieses Buches ist die eigenartige Entwicklung dieser Dichtungsform in Frankreich gezeigt worden.

Der Zustand der Lyrik, den die Jüngsten bei ihrem Auftreten vorfanden, war dieser: in der Form die starren, poesiewidrigen Regeln vergangener Jahrhunderte, aufgestellt von Nichtdichtern; im Inhalt eigentlich nichts Lebendiges mehr, denn Victor Hugo war eben gestorben; die Parnassier mit Banville an der Spitze hatten abgewirtschaftet, denn sie waren keine Dichter, sondern Vers-Seiltänzer. Die Prosa, besonders der naturalistische Roman, beherrschte mit kaum je dagewesener Ausschließlichkeit die ganze französische Literatur. Bei einer großen Zahl junger Leute gleichzeitig trat das Gefühl mit merkwürdiger Stärke und überraschender Plötzlichkeit auf: es muß ein Neues kommen. Wie dieses Neue, „das Wunderbare", beschaffen sein müsse, war ihnen anfangs unklar. Sie fanden zunächst, wie es *nicht* sein dürfe: nicht wie die damals herrschende Lyrik, weder in der Form noch im Gehalt. Sie waren tief davon durchdrungen: die alten Phrasen, die alten Formen haben sich völlig ausgelebt

Digitized by Google

und überlebt. Vom photographischen Naturalismus und Realismus wollten sie nichts wissen. Hinaus aus dieser undichterischen Wirklichkeit, irgend wohin ins Blaue, ins Unklare hinein! — die Poesie soll nicht klar sein!

Dazu kam der Haß gegen die Wissenschaft, als natürliche Auflehnung gegen das Treiben mancher Naturwissenschaftler, die sich einbilden, sie hörten nicht nur das Sausen des Webstuhls der Zeit, sondern wüßten auch genau, wie und von wem die Fäden dran geschlungen. Daher bei den Jüngsten ein Hang zur Mystik, zur echten und zur unechten, zur Mode-Mystik; aber immer aus dem Triebe heraus, Widerspruch gegen die bestehende Kunstübung zu üben. Ihre Richtschnur wurde: wir wollen unvernünftig sein, wir wollen unverständlich und dunkel sein; alle wahre Poesie ist so.

Bei Manchen wurde diese Überzeugung zur gefühlten Wahrheit und zu einem innerlichen Besitz. Bei eben so Vielen oder bei der Mehrzahl, namentlich bei den Mitläufern, die ja jeder Schule zufallen, wenn sie etwelchen Erfolg verspricht, waren alle jene Überzeugungen nichts als Modeschnurrpfeifereien. Unter ihnen lassen sich die einfachen „Snobs“ unterscheiden, die nur nachtun, was Andere mit einem schon genannten Namen vorgetan haben. Diese literarischen Gigerln waren die harmloseren Mitläufer der Dekadenten und Symbolisten. — Schlimmer steht es mit denen, die in der Bewegung nichts anderes erblickten als ein sehr leicht anzuwendendes Mittel, um, wenn auch vielleicht nicht berühmt, aber doch berüchtigt, mindestens um genannt zu werden. Diese übertrieben alle Eigenheiten der Schule ins Maßlose, überboten einander in den unsinnigsten Gliederverrenkungen und brachten es richtig dahin, daß selbst das vereinzelte Gute oder doch Lesbare erdrückt wurde unter dem Schwall hirnverbrannter Versemacherei.

In kürzester Form hat Paul **Verlaine** (1844—1896) den ganzen Kunstkatechismus der „Modernen“ zusammengefaßt in einem Gedicht der Sammlung Jadis et naguère (1884), das er mit absichtlicher Gegensätzlichkeit zu Boileau und Banville frischweg sein Art poétique betitelt. Es enthält so ziemlich für alle Eigenheiten der neuen Schule die „Tabulatur“, übrigens in sehr schönen Versen:

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint. —

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor! —

Prends l'éloquence et tords lui son cou;
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où?

De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres d'amours. —

Verlaine galt bis zu seinem Tode nicht nur für die Schule, sondern auch bei ernsthafteren Leuten als Oberhaupt der Modernen und als ein Dichter. Es ist für einen Deutschen schwer, sich mit Franzosen über Dichtung, — am schwersten, sich mit ihnen über Lyrik zu streiten. Die Franzosen, die über Verlaine geschrieben, nennen von ihm allerlei Gedichte, die einen Deutschen völlig kalt lassen, die sehr keck, recht witzig, auch geistreich sein mögen, aber mit ganz verschwindenden Ausnahmen keine eigentliche lyrische Fiber enthalten. Ein einziges Liedchen ist ihm gelungen, das für ein deutsches Ohr echt lyrisch klingt. Es beginnt:

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville,
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur?

O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un cœnr qui s'ennuie,
O le chant de la pluie!

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure,
Quoi! nulle trahison?
Le deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi,
Sans amour et sans haine,
Mon cœur a tant de peine.

Aber wie eine Schwalbe keinen Sommer macht, so reicht ein einziges Lied, das noch dazu weder Eigenart noch Tiefe besitzt, doch wohl nicht hin, um uns ausrufen zu lassen: seht hier den Dichter! Immerhin ist Verlaine der einzige unter der Schar, den man lesen kann. Er ist ein Dichter, im französischen Sinne, wie sehr viele andere berühmte Dichter auch; er übertrifft an Ursprünglichkeit manchen Versemacher, der bis in die Akademie gedrungen ist, und er ist wenigstens eine unterscheidbare dichterische Persönlichkeit. Keine einheitliche, im Gegenteil; aber er hat doch ein eigenes Gesicht. Er ist der Schöpfer des Wortes **Décadence** für diese Art Dichtung; er hat von sich selbst gesagt:

„Je suis l'Empire à la fin de la Décadence";

aber gerade er ist am freiesten geblieben von den Mätzchen und Narrensprüngen der Dekadenten. Er scheut sich vor der rohen Verletzung der Regel gegen den Hiatus, aber hält sich nicht sklavisch daran. Er hat Strophen mit lauter männlichen und solche mit lauter weiblichen Reimen gedichtet, aber nur vereinzelt und dann mit Anwendung großer Kunst. Im Inhalt ist er verständig geblieben, und das ist es, was ihn aus der ganzen Schar von jungen Nachtretern unverkennbar heraushebt. Ein etwas drolliges Lob für einen Dichter; aber, wie die Dinge bei den Dekadenten und Symbolisten nun einmal stehen, ist es schon eines.

Verlaines Hauptsammlungen von Gedichten sind: Sagesse (fromme Lieder eines Bekehrten!), — Jadis et naguère, — Parallèlement.

Neben Verlaine wurde als einer der Großmeister der Schule Stéphane **Mallarmé** (1842—1902) von den Jüngern betrachtet. Unter allen französischen Schriftstellern genießt er die Auszeichnung, der unbestritten unverständlichste zu sein. Von seiner „berühmtesten" Dichtung: L' après-midi d'un faune sagt ein Franzose, der also doch in seiner Sprache Geschriebenes verstehen sollte, Brunetière, ohne Zorn und Eifer, er habe nichts davon verstanden. Es wird keinem unbefangenen Leser anders ergehen. Um so höher steht er für die Eingeweihten der Schule, die ihn zwar auch nicht verstehen, ihn aber gerade darum grenzenlos bewundern. Als Probe für Mallarmés Stil stehe hier folgende Stelle, die bei seinen Bewunderern als feinster Auszug seiner Kunstlehre galt:

„L' idée, qui seule importe, en la vie est éparse. Aux ordinaires et mille visions (pour elles-mêmes à négliger) où l'Immortelle se dissémine, le logique et méditant poète les lignes saintes ravisse, desquelles il composera la vision seule digne: le réel et suggestif symbole d'où, palpitante pour le rêve, en son intégrité nue se lèvera l'idée première et dernière ou vérité."

Einige nannten dies Tiefsinn, Andere Blödsinn; der Leser entscheide!

Die jüngeren Dekadenten und Symbolisten haben eigentlich nichts weiter getan als Verlaines Art poétique in Dutzenden von Gedichtbänden verwirklicht. Da ist also zuerst des Meisters Mahnruf: Vor Allem seid musikalisch! Das haben sie sich nicht zweimal sagen lassen, und da sie auch irgend etwas von Richard Wagners „Gesamtkunstwerk" haben läuten hören, so haben sie ihre Dichtungen zu einem Sammelsurium aller Künste, oder was sie dafür hielten, gemacht, haben darin vertont, gemalt, gebildhauert und noch einiges andere. Am weitesten in dieser Narretei hat es einer dieser verhältnismäßig noch talentvollsten unter ihnen gebracht: Arthur **Rimbaud**, ein frühreifer Knabe, dessen Gedichte, zwischen dem 17. und 19. Jahr entstanden, zwar viel Tollheit, aber auch manches Kräftige enthalten. Von ihm rührt das in jenen Kreisen viel bewunderte Sonett her, das wegen seiner vollkommenen Verrücktheit mustergiltig genannt werden muß:

Voyelles.

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.
A, noir corset velu des mouches éclatantes,
Qui bombillent autour des puanteurs cruelles,

Golfe d'ombre; E, candeur des vapeurs et des tentes,
Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux:

O, suprême clairon plein de strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
— O, l'Oméga, rayon violent de Ses Yeux!

René Ghil, einer der Allertollsten der Schule, hat Verlaines Ermahnung zur Tonmalerei dahin erweitert: „Ein Vers soll sein wie ein Lupinenfeld, ein anderer wie das tausendstimmige Gemurmel der schwarzen Stunden, ein dritter wie ein cis auf der Violine.“ Was bei solchem hellen Wahnwitz herauskommt, mag ein Pröbchen von dem Haupttonmaler der Schule, Stuart Merrill, zeigen:

Les gondoles d'amour, lourdes, pour ce soir-là,
De girandoles et de banderolles,
Traînent l'écho mourant des molles barcarolles,
Sur un doux air démodé de gala.

Puis lent comme un remords, oh! si lent, le silence
Sur l'eau lasse où s'éplorent les lilas,
Et l'indolent élan vers les bleus au-delàs
Des souvenirs mi-morts de somnolence.

René Ghil überbietet als der Geschmackslehrer der Schule selbst diesen Unsinn. In einem sogenannten Gedicht seiner Sammlung, die einfach „Œuvre“ (1891—1893) heißt, steht folgendes Kauderwälsch:

. . . Allons! les hirondelles d'aile en minutie
dessus les portées télégraphiques, trient
pour l'ample départie et ses péripéties
de triangle piquant aux aires qui varient
de tous vents, les Aînés et des intempéries
les nantonniers d'antan qui, d'aile long partie
et de vent méthodique que non alentie
elle agite, l'étant à pulsatile vie —
soutiendront des issus de l'été l'inertie
à la longue de lassitude, aux latitudes
tant multiples où stride et stridule leur cri!

Hier hört die menschliche, gegliederte Sprache auf, und es entsteht ein kindisches Lallen. Die Laller unter den Dekadenten waren natürlich ihre Meistbewunderten, vielleicht deshalb, weil sie die Unverständlichsten waren; denn gerade wo das Verstehen aufhörte, fing unter jenen jungen Leuten die gegenseitige Bewunderung an.

Auch Verlaines andern guten Rat im Art poétique, „das Unklare mit dem Klaren zu vereinigen“, haben die Dekadenten aufs gehorsamste

Digitized by Google

befolgt, und die das am besten zu Wege gebracht, nannten sich **Symbolisten**. Das Unklare, das halb oder ganz Unverständliche, das Symbolische, das wurde die Losung. Das Symbolische zeigt sich schon in den Titeln, von denen die gute Hälfte reinster Unsinn ist. Da gibt es „Syrtes“ und „Sites“; da heißt eine Gedichtsammlung von Verlaine ohne den leisesten Grund „Parallèlement“; da nannte einer der Meister des französischen Symbolismus, Gustave **Kahn**, seine Gedichtsammlung: „Les Palais nomades“; ein anderer Meister, Jean **Moréas**, die seine: „Le pélerin passionné“, — alles ohne Sinn und Verstand. Man vergesse bei der Beurteilung jener Faxenmacherei nicht: es handelt sich um junge, streberische Leute, die um jeden Preis Aufsehen erregen, in den Zeitungen genannt werden wollen, gleichviel wie, nur genannt! nur durchdringen, nur sich aus der dunkeln Menge herausheben, als Erznarr oder als Dichter; im Übrigen, was liegt an einem Büchertitel? Einer, und nicht einmal der wertloseste unter ihnen, Tristan Corbière, nannte seine Gedichtsammlung: Les Amours jaunes, obgleich die darin geschilderten Liebschaften weder gelb noch rot noch himmelblau sind.

Was einen wundern konnte, war die Haltung der französischen Presse und gebildeten Gesellschaft gegenüber jenem Gebaren. Sie war eben auch nur durch die Macht der Mode und zwar der Pariser Mode zu erklären. Der Symbolismus war eine Mode wie so viele andere und er hat das Schicksal aller Moden erlebt. Die Bewunderung eines Franzosen für das schlechtweg Unverständliche dauert nicht halb so lange wie die eines Deutschen. Pailleron hat in seinem „Monde où l'on s'ennuie“ ein sehr feines Wort über die Macht der feierlichen Langweile auf das französische Gemüt, zwar nicht mit besonderem Bezug auf die nebelnden Symbolisten, aber darum nur um so zutreffender gesagt: „Le Français a pour l'ennui une horreur poussée jusqu'à la vénération.“ — Die Franzosen langweilten sich mit ihren Symbolisten, aber Langweile galt damals, etwa bis um die Wende des Jahrhunderts, für vornehm, unverständlicher Unsinn für Tiefe, und Tiefe war augenblicklich Mode.

Was der Symbolismus eigentlich sein sollte, das hatten selbst die Symbolisten niemals, auch für Nichtsymbolisten verständlich, gesagt. Es hatte sich nur bei ihnen und ihren Lesern eine stillschweigende Übereinkunft gebildet: alles, was kein Mensch versteht, auch die Verfasser nicht, heißt Symbolismus. Wo jede Spur eines faßbaren Begriffes fehlte, da stellte just zur rechten Zeit ein Wort sich ein.

Auch was sonst noch Verlaine in seinem Art poétique verlangte, z. B. die Vorliebe für Verse mit ungerader Silbenzahl, wurde von seinen Schülern gläubig befolgt. Sich gegen die Regeln der französischen Verslehre auflehnen, galt ihnen als Heldentat, und man konnte das den jungen

Leuten gar nicht so übel nehmen. Sie waren wie „der Sklave, welcher die Kette bricht," und die Kette überflüssiger und schädlicher Versregeln hatte wahrlich lange genug ein so geistreiches Volk wie die Franzosen gefesselt. Das wenige Brauchbare freilich, was die jungen Leute an Neuerungen wagten, hat sich für die französische Dichtung im Allgemeinen deshalb nicht Bahn gebrochen, weil keine große dichterische Erscheinung dahinter steht. Die Romantiker haben ihre winzigen Reformen in der Versbehandlung fast mit einem Schlage durchgesetzt, weil ein Victor Hugo an ihrer Spitze stand, der nicht nur dichterische Freiheiten, sondern vor allem dichterische Leistungen aufzuweisen hatte. Bei den Dekadenten und Symbolisten blieb alles graue Theorie, und mit ihrer Praxis konnten sie keinen Menschen überzeugen.

Vergebens sucht man bei allen jenen Jungen nach irgend etwas Jungem! Sie waren mit ihrer gelehrten Wortkrämerei, mit ihrem pedantischen Wühlen in alten Scharteken, mit ihrer Vorliebe für lateinische, ronsardische Worte (idoine statt capable usw.) zum Erschrecken greisenhaft. Von jugendlicher Einfalt bei keinem einzigen eine Spur. Jener merkwürdige Knabe und schon mit 17 Jahren Gesetzgeber der Schule, Arthur Rimbaud, der mit 19 Jahren der Poeterei den Rücken kehrte und reicher Spezereihändler in Ostafrika wurde, ist bezeichnend für die ganze Gesellschaft. Man denke an den jungen Goethe und seinen Liederspringquell, und dann lese man jene von gespreizten Schnörkeleien, gelehrten Anspielungen und ekelhaften Selbstbespiegelungen erfüllten Stümpereien! Sie wußten mit 17 und 18 Jahren alles, was man in Paris wissen konnte; ahnungsvolle Geheimnisse gab es für sie nicht. Man weiß auf die Länge wirklich nicht, ob man beim Lesen sich ekeln, sich langweilen oder jene jämmerlichen greisen Jünglinge tief bemitleiden soll. Sie waren nicht einmal das, was wir uns gewöhnt haben „verbummelte Genies" zu nennen, verbummelt, aber doch genial, fähig zum Gemeinen und Verrückten, aber auch zum höchsten Flug über den Erdenschmutz hinaus. Es war kein Christian Günther, kein Grabbe unter ihnen; keiner versprach das Mindeste für die Zukunft, keiner hat in den fünfzehn Jahren, die jene Bewegung gedauert hat, irgend etwas geleistet, wovon selbst die weitherzigste, jeder tollen Jugend grundsätzlich freundlich gesinnte Kritik sagen könnte: hier ist ein Dichter; oder auch nur: hier ist ein Dichter verloren gegangen. Sie nannten sich die „Modernen", sie erfanden im Gegensatz zur „Antike" das Trutzwort „die Moderne" und waren doch so unbegreiflich unmodern. Von den großen, den weltbewegenden Menschheitfragen wußten sie nichts; das Los der Elenden kümmerte sie nicht; kein Ziel, ideal oder nicht ideal, kein leitender Gedanke, keine dichterische Notwendigkeit in allem, was sie zusammenreimten.

Klappt man ermüdet einen ihrer meist sehr zierlich ausgestatteten Bände zusammen, so seufzt man: wozu das alles? Denn keiner hat uns im Grunde irgend etwas zu sagen. Der Geschichtschreiber der Zukunft wird dieser nie zuvor dagewesenen Erscheinung ratlos gegenüberstehen. Er wird mit Mühe geschichtlich nachweisen können, wie eine Lesergemeinde von Menschen mit gesunden Sinnen und zu einer Zeit, die so durchpulst war von dem fieberhaften Blutstrom umwälzender sozialer und politischer Bewegungen, auch nur für einen Augenblick ernsthaft hinblicken konnte auf solche geist- und poesielosen Drechsler von langweiligem und geschmacklosem Firlefanz.

Daß es bei solcher Bewandnis überflüssig ist, viele einzelne Namen zu nennen, ist klar. Nur die bekanntesten müssen genügen. Neben Verlaine wurde als einer der Alten unter den Jüngsten verehrt Villiers de l'Isle-Adam (1840—1889), einer der Verständlicheren der Schule, aber kein Dichter. — Jules Laforgue (1860—1887) war seltsamer Weise eine Zeit lang Vorleser der deutschen Kaiserin Augusta. — Henri de Régnier (geb. 1864), einer der unfähigsten Reimer, führte damals das kritische Wort im Pariser Matin. — Von Charles Morice (geb. 1861) stammt das Buch über seine Schule: „La littérature de tout à l'heure“, das lesenswerter ist als seine Dichtungen.

Was aber wird der Kritiker der Zukunft über eine Erscheinung wie den Belgier Maurice **Maeterlinck** (geb. 1862 in Gent) und über seine Bewunderer sagen? Seine Bewunderer sind ebenso merkwürdig wie er selber. Es geht den meisten wie ihresgleichen in Andersens Märchen von des Kaisers neuen Kleidern: sie heucheln etwas zu sehen und zu bewundern, aus Furcht auf den Bauch getrampelt zu werden, in diesem Falle also aus Furcht unmodern zu erscheinen. Früher nannte man dergleichen: Nachäfferei; heute, wo alle Dummheiten ein wissenschaftliches Mäntelchen umhängen, heißt es vornehm: Suggestion.

Maeterlincks bekanntere symbolische Dichtungen sind:

1. Dramen: La princesse Maleine (1889), L'Intruse und Les Aveugles (1890), Les sept princesses (1891), Pelléas et Mélisande (1892), La mort de Tintagiles (1894), Aglavaine et Sélysette (1896), Joyzelle (1902).

2. Gedichte und Prosa: Serres chaudes (1889), Le trésor des humbles und Douze chansons (1896).

Er wird, obgleich belgischer Wallone, doch zur französischen Literatur gezählt, zählt sich auch selbst dazu.

Man muß in Maeterlinck scharf unterscheiden den Dramatiker oder was so aussieht, und den Lyriker oder was so tut. Dem Dramatiker Maeterlinck ist einmal, ein einziges Mal, das gelungen, was er überhaupt



Maeterlinck.

nur beabsichtigt: eine Stimmung, die einen gewissen dichterischen Reiz hat, zu erzeugen und festzuhalten. In seinem einaktigen Stück **L'Intruse** wird mit sehr einfachen Mitteln das Gefühl der leibhaftigen Nähe des Todes hervorgerufen. Die **Intruse** steht künstlerisch auch nicht sehr hoch, aber sie ist doch Kunst. Die Menschen sprechen wie Menschen; es gibt einen ergreifenden Vorgang: den Tod eines oder zweier Wesen, der uns halb faßbar, halb gespenstisch vor die Seele geführt wird; es ist billige Poesie, aber es ist Poesie. Seine anderen symbolischen Dramen, besonders das ganz

Digitized by Google

unglaubliche, fast wie eine Selbstverspottung klingende einaktige Les sept princesses, sind ernsthaft nicht der Rede wert. Man darf sich nur nicht irre machen lassen durch das Blendwerk der heutigen Bühnenkunst, nicht durch die schaurige Färbung der Sprachweise, durch all das ganz äußerliche Getue, das allerdings sogenannte „Stimmung" zu erzeugen vermag. Entscheidend für die Frage nach dem dichterischen Gehalt eines Dramas bleibt das, was darin gesagt wird; und kein Mondscheingeflimmer, keine grün und gelb angestrichenen Menschengesichter, keine verborgene Musik werden aus hohlem Gestammel jemals Poesie machen.

Nach mehr als einem Jahrzehnt des dramatischen Symbolismus fand Maeterlinck den Symbolismus langweilig und bewies der staunenden Welt, daß er auch anderes könne: er schrieb das Stück mit dem größten europäischen und transatlantischen Erfolge der letzten Jahre Monna Vanna (1902), das nur noch einen Nebenbuhler hat: „Alt-Heidelberg", das unverwüstlichste aller Theaterstücke des letzten Menschenalters. — Das übereinstimmende Urteil aller ernsten Kritiker ging mit Recht dahin: Maeterlincks erster großer Erfolg kam auf Rechnung des prickelnden Reizes feinverhüllter Lüsternheit, auf nichts Höheres. Die Forderung des sonst so blutdürstigen mittelalterlichen Condottiere, der in Maeterlincks Stück zugleich ein blümeranter, primanerhafter Schwärmer ist: die ideale Jugendgeliebte solle nackt oder ärger als nackt bei nächtlicher Weile zu ihm ins Zelt kommen, ist — es gibt kein milderes vollkommen treffendes Wort — eine Schweinerei, und was das allerschlimmste: eine künstlerisch überflüssige Schweinerei. Allerdings nicht überflüssig für den unvergleichlichen Theatererfolg dieses in der Geschichte der Dichtkunst nicht mitzählenden Werkes, dem jedenfalls Maeterlincks Werk über die Bienen bei weitem vorzuziehen ist. Gerade an dem Falle Monna Vanna läßt sich der gewaltige Unterschied zwischen echter dramatischer Dichtung und blendendem Kassenerfolge nachweisen.

Recht unbedeutend ist auch Maeterlincks, nach einer Marienlegende des Mittelalters gearbeitetes Drama Sœur Béatrix (1903); Gottfried Keller hat denselben Stoff in seinen „Sieben Legenden" behandelt, mit ungleich höherer Kunst des echten Dichters.

Ganz lustig ist Maeterlincks einaktiger Scherz: Saint-Antoine (1903), ein nicht übles Stück wirksamen Bühnenhumors.

Auch allerlei Lesbares, wenn auch nicht besonders Tiefes in Prosa hat Maeterlinck geschrieben, das Beste davon Le trésor des humbles (1896): nachdenkliche Betrachtungen in dichterisch gefärbter Sprache.

Bleiben wird, allenfalls außer der Intruse, von Maeterlincks Dramen nichts, denn er ist trotz allem Geschrei einiger verzückter Modemitläufer eben doch nur — eine Mode. Seine in Nirgendwo und Nirgendwann

spielenden Stücke mit den geheimnisvollen Namen wirken verblüffend auf Zuschauer, die von dem neuesten Modewort „Stimmung" die Erlösung der Kunst erwarten und nicht einsehen, daß nichts leichter zu erzeugen ist als diese aus Halbdunkel auf der Bühne, langen Reden langhaariger, gleichgiltiger Gespenstermenschen, ewigen schleppenden Wiederholungen des plattesten Zeuges mit Grabesstimmen zusammengerührte „Stimmung". Jeder mittelbegabte Schriftsteller kann Maeterlinck bis zur vollkommenen Täuschung nachahmen: unsere Witzblätter haben das mehrfach getan. Der wahre Grund steckt natürlich in dem Fehlen jedes tiefen dichterischen Gehalts, jedes packenden Gedankens bei Maeterlinck. Auf ihn zurückzuführen ist die jetzt besonders in Deutschland sehr beliebte Bühnenmode, den Tod auftreten zu lassen; auch diese Mode ist schon abgebraucht, der Tod ist — langweilig geworden wie jede Mode von gestern.

Ärger noch steht es mit seinen lyrischen Werken. Maeterlincks Serres chaudes sind eine Gedichtsammlung, die in der Bibliothek keines Irrenarztes fehlen sollte. Seine Lyrik sieht z. B. so aus:

O serre au milieu des forêts!
Et vos portes à jamais closes!
Et tout ce qu'il y a sous votre coupole!
Et sous mon âme en vos analogies!

Les pensées d'une princesse qui a faim,
L'ennui d'un matelot dans le désert,
Une musique de cuivre aux fenêtres des incurables.

Allez aux angles les plus tièdes!
On dirait une femme évanonie un jour de moisson,
Il y a des postillons dans la cour de l'hospice;
Au loin, passe un chasseur d'élans, devenu infirmier.

Examinez au clair de lune;
(Oh rien n'y est à sa place!)
On dirait une folle devant les juges,
Un navire de guerre à pleines voiles sur un canal,
Des oiseaux de nuit sur les lys.

Un glas vers midi,
(Là-bas sons ces cloches!)
Une étape de malades dans la prairie,
Une odeur d'éther un jour de soleil.
Mon Dieu! mon Dieu! quand aurons-nous la pluie,
Et la neige et le vent dans la serre!

Hier haben wir so ziemlich alle Perlen des Dekadismus und des Symbolismus auf einer Schnur beisammen. Da ist zunächst die bis zur Vollendung gelungene Entblößung von jedem gesunden Menschenverstand

Digitized by Google

und dessen Ersetzung durch einen dickflüssigen, einschläfernden Unsinn: für die Symbolisten die höchste Kunst. Ferner die Empörung gegen jede Form, aber doch wieder Eitelkeit genug, die Druckform der Verse nachzuahmen. Dabei eine gewisse Taschenspielergeschicklichkeit, auf leicht zu hypnotisierende Gemüter den Eindruck zu machen, als ob hinter diesem Unsinn apokalyptische Weisheit stecke.

Maeterlinck hat die Empörung in der sprachlichen Form seiner Verse von allen Modernen wohl am weitesten getrieben. Bis zu ihm hatte die Poesie, selbst die unirdischste, die gottbegeistertste, hatten die Vedas, die Hymnen Pindars, die Beschwörungsformeln im Faust doch immer noch gesprochen, eine erhabene Sprache, aber eine Sprache. Wer ein echter und gerechter Symbolist sein will, darf nicht mehr sprechen, er muß lallen. Die Hauptwörter bekommen bei Maeterlinck Eigenschaftswörter zugesellt, bei denen man sich selbst im Rausch nichts denken könnte. Da gibt es flammes végétales, palmes lentes, deuils verts de l'amour, les cerfs blancs des mensonges und wie sie sonst noch aussehen diese ungreifbaren Ratten und Mäuse eines ungeheuren Deliriums.

Ausblicke.

Man hat der französischen Literatur im Ausgange des 19. Jahrhunderts zuweilen den Vorwurf gemacht, sie sei im Vergleich mit früheren Glanzzeiten im Verfall begriffen. Nichts ist unberechtigter. Erst das 19. Jahrhundert hat Frankreich seine beiden größten Lyriker gegeben: Alfred de Musset und Victor Hugo. — Das 19. Jahrhundert hat den französischen Roman zu einer Kunstvollendung erhoben, die er weder im 17. noch im 18. Jahrhundert erreicht hatte: Georges Sand, Balzac, Flaubert, Daudet, Maupassant sind Namen, die mit jedem andern auf ihrem Gebiete den Vergleich aushalten. — Im Drama hat die Tragödie zwar allem Anschein nach ihre Rolle ausgespielt; aber damit steht es in den andern Literaturen nicht viel besser. Dagegen beherrscht Frankreich durch sein leichtes Salonlustspiel alle Theater Europas, und mögen auch gegen die sittliche Seite vieler neuerer französischer Bühnenstücke die erheblichsten Bedenken laut werden: neben den auf Skandal und Sinnenkitzel berechneten Dramen gehen jährlich in Paris über die Bretter auch zahlreiche Stücke von entschieden sittlicher Richtung, die den allgemeinen Vorwurf der Sittenlosigkeit nicht rechtfertigen. Auch muß betont werden, daß die Unzucht des französischen Romans im 18. Jahrhundert weit größer war als heute. Kein Schriftsteller von Ruf würde jetzt ein Buch verüben wie Diderots Bijoux indiscrets, und die heutige Gesellschaft würde sich solches Buch kaum gefallen lassen.

Der psychologische Roman war immerhin ein Zeichen für die Übersättigung der Franzosen an der rohen Wirklichkeit. Ein Wiederaufleben des romantischen Romans mit der Blumensprache, die ihm eigen, ist nicht zu erwarten, wohl aber das Aufkommen des dichterischen realistischen Romans, wie ihn die größten deutschen, englischen, russischen, skandinavischen Erzähler hervorgebracht haben.

Im Theater scheint sich eine Vertiefung des Inhalts und eine Vereinfachung der Sprache anzubahnen. Hier wirken die nordischen Einflüsse, sogar schon die deutschen, mit zunehmender Stärke.

Der wissenschaftlichen Prosa sind durch Renans und Taines Hinscheiden ihre zwei edelsten Kronen geraubt; doch ist kein eigentliches Sinken zu bemerken, und neue große Aufgaben werden in der Heimat der kunstvollen Prosa gewiß wieder neue große Meister aufstehen lassen.

Der trostloseste und fast hoffnungslose Zustand herrscht in der Lyrik. Der geistvollste lebende Kritiker Frankreichs, Jules Lemaître, äußerte sich zum Verfasser dieses Buches im Gespräch: „Wenn wir bisher noch nicht die rechte Lyrik erzeugt haben, so werden wir sie wohl nie erzeugen.“ — Die Quelle, aus der die rechte Lyrik zu schöpfen wäre, fließt auch in Frankreich: die Volksdichtung. Aus keiner andern haben die großen Lyriker Deutschlands und Englands im 18. Jahrhundert, haben Goethe und Burns die Liederdichtung ihrer Länder mit neuem, herrlichem Leben erfüllt.

Freilich ehe dies in Frankreich möglich wird, muß die Überzeugung dort mächtiger werden, als sie es bis jetzt ist: daß die französische Lyrik ausschließlich Kunstlyrik ist. Wenn fremde Urteile und Vorbilder auf Franzosen keinen Eindruck machen, so sollten sie sich an das tiefe Wort eines ihrer eigenen Weisen, Montaignes, erinnern: „Ce n'est pas raison que l'art gaigne le poinct d'honneur sur notre grande et puissante mère nature!“ — Die Rückkehr zur Natur war für alle Literaturen und Künste aller Länder und Zeiten das Losungswort jedes Umschwungs zum Guten; auch für Frankreich gibt es kein anderes.

Anhang.

Die lesenswertesten Bücher der französischen Literatur.

Gemäß einem Wunsche zahlreicher Leser dieses Buches folgt hier ein kleines Verzeichnis derjenigen Werke, die für die Kenntnis der französischen Literatur die allerwichtigsten und für den nicht gelehrten Leser zugleich die genußreichsten sind. Alle Werke fehlen, die ihre Bekanntheit, übrigens auch meist nur die des Titels, ausschließlich den Überlieferungen der Literaturgeschichten, nicht ihrem bleibenden inneren Werte verdanken. Die Kunst ist lang, das Leben kurz, und bei der Überfülle des heute auf jeden gebildeten Leser eindrängenden Bücherhaufens ist es nur Fachleuten möglich, auch die schlechten und die langweiligen Werke einer fremden Literatur zu lesen. Bei der Aufstellung dieses Verzeichnisses haben keine anderen Rücksichten gewaltet als die des literarischen Wertes. Das eine und andere Werk ist allerdings aufgenommen worden, weil es, obgleich nicht künstlerisch wertvoll, doch von besonderer Bedeutung für die Geschichte der Entwicklung der französischen Literatur ist, wie z. B. du Bellays La deffence et illustration de la langue française.

Zur Sprachgeschichte: Littrés Histoire de la langue française.

Für die Chansons de geste: Léon Gautier: Les épopées françaises. Von demselben: die belehrendste Ausgabe der Chanson de Roland mit beigefügter neufranzösischer Übersetzung.

Zur Literatur der Troubadours und der Neuprovenzalen: Bartschs Grundriß zur Geschichte der provenzalischen Literatur. — Diez' Leben und Werke der Troubadours, neue Auflage. — Mistrals Mirèio mit neufranzösischer Übersetzung, deutsch von Bertuch.

Für die altfranzösische Lyrik: Bartschs Altfranzösische Lieder und Leiche.

Fableaux: Aucassin und Nicolete, Text von Suchier, deutsche Übersetzung von W. Hertz. — Œuvres de Marie de France; ihre poetischen Erzählungen deutsch von W. Hertz.

Altes Theater: E. Fourniers Théâtre avant la Renaissance, darin auch La farce de Maistre Pierre Pathelin.

Alte Geschichtschreibung: Die im 8. Kapitel des 1. Buches genannten Geschichtewerke von Villehardouin, Joinville, Froissart, Commynes.

Œuvres complètes de François Villon, Ausgabe von Pierre Jannet.

Rabelais' Gargantua und Pantagruel, Ausgabe von Jannet und Moland, oder die Übersetzung von Gelbcke.

Œuvres de Montaigne. In der Didotschen Ausgabe zugleich enthalten: De la servitude volontaire von Etienne de la Boétie.

Das Heptameron von Marguerite Königin von Navarra. — Les cent nouvelles nouvelles.

Die Satire Ménippée.

Œuvres de Louise Labé.

Ronsardisten: Tableau de la poésie française au 16e siècle von Sainte-Beuve. — La deffence et illustration de la langue française von Joachim du Bellay.

Malherbes und Boileaus Werke, unentbehrlich zur Kenntnis des Umschwungs im 16. und 17. Jahrhundert.

Le roman comique von Scarron.

Von Pascal: die Lettres provinciales und die Pensées. — Die Maximes von La Rochefoucauld. — Die Caractères von La Bruyère.

Die Mémoires des Herzogs von Saint-Simon. — Die Briefe der Marquise de Sévigné.

Von Lafontaine: Die Fabeln; von den Erzählungen, so viel man davon verträgt. — Contes de ma mère l'Oie von Perrault. — Bussy-Rabutin: Beliebige Stücke aus der Histoire amoureuse des Gaules, die Entretiens am Schluß. — La princesse de Clèves von Frau von Lafayette.

Von Corneille: Cid, Horace, Cinna, Polyeucte. — Von Racine: Andromaque, Phèdre, Bérénice, Athalie, Les plaideurs. — Von Molière alles, selbst seine Possendramen.

Voltaire: Über ihn: Strauß' Voltaire. Von ihm: Briefwechsel mit Friedrich dem Großen. Die philosophischen Schriften (vgl. S. 267). Die Contes. Von den Dramen: Zaïre, Mérope, Mahomet. — Geschichte: Charles-Douze.

Von Montesquieu: Lettres persanes und L'esprit des lois.

Von Diderot: Die Œuvres choisies (Ausgabe von Jouaust) und La religieuse. Unbedingt: Le neveu de Rameau.

Von Rousseau: Confessions. Discours sur les sciences et les

arts. Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes. Emile. Le contrat social. Lettres écrites de la montagne. Nouvelle Héloïse.

Von Beaumarchais alles, ausgenommen La mère coupable.

Revolutionsliteratur: Reden von Mirabeau, Mémoires von Madame Roland.

André Chéniers Gedichte.

Von Lesage alles. — Manon Lescaut von Prévost d'Exiles. — Paul et Virginie von B. de St. Pierre.

Zur Geschichte des Romantismus: Théophile Gautiers Histoire du Romantisme. Victor Hugos Vorrede zu Cromwell.

Chateaubriand: Atala. René. Les aventures du dernier Abencerage.

Frau von Staël: De l'Allemagne. Corinne.

Von Josef de Maistre: Considérations sur la Révolution française.

Von Victor Hugo die Dramen und die Gedichte. Ferner: Quatre vents de l'esprit. Les châtiments. Notre Dame de Paris. Les misérables. Les travailleurs de la mer. Quatre-vingt-treize. Le dernier jour d'un condamné. L'histoire d'un crime. L'art d'être grand-père.

Von Alfred de Musset alles.

A. de Vignys Cinq-Mars. Poëmes antiques et modernes. Servitude et grandeur militaires.

Liederdichtung: Die Gedichte von Marceline Desbordes-Valmore, von Louise Ackermann, die Sammlung Chanson des gueux von Richepin, Vers von Maupassant.

Von Paul-Louis Courier alles. — Bérangers Chansons. — Barbiers Ïambes.

Von Xavier de Maistre: Voyage autour de ma chambre. — Toepffers Nouvelles génevoises. — Tilliers Mon oncle Benjamin.

Von Georges Sand: Histoire de ma vie. — Indiana. Jacques. André. Léone Léoni. Mauprat. La dernière Aldini usw. usw. Die Dorfgeschichten. Correspondance.

Dumas der Ältere: Kean. Mlle de Belle-Isle. Le comte de Monte-Cristo. Au midi de la France. L'Espagne. L'Afrique. — H. Monnier: Scènes populaires. — H. Murger: Scènes de la vie de Bohême. — E. About: Le roi des montagnes. — P. Arène: La chèvre d'or. — Von P. Loti alles.

Beyle (Stendhal): Le Rouge et le Noir. — Physiologie de l'amour. — Mérimée: Novellen und Théâtre de Clara Gazul.

Von H. de Balzac fast alles.

Von Flaubert: Madame Bovary. L'éducation sentimentale. Salammbô.

Von den Goncourt: Germinie Lacerteux. Frères Zemganno.

Von A. Daudet alles.

Von Zola — so viel man glaubt ertragen zu können, jedenfalls Germinal und La débâcle. — Von Maupassant alles, besonders die Romane, aber natürlich nur für reife Menschen, die Erzählungen nicht für Frauen. Jedenfalls: Fort comme la mort.

Von F. Fabre L'abbé Tigrane.. — Von Pouvillon Césette.

Von Gustave Droz, trotz alledem, Monsieur, Madame et Bébé. — Von Bourget vornehmlich die Pastels.

Die Dramen von Augier, Dumas Fils, Sardou, die Possen von Labiche, einige von Gondinet.

Paillerons Dramen. — Halévys Madame et Monsieur Cardinal und Les petites Cardinal.

Wissenschaftliche Literatur usw.: Von Lamennais die Paroles d'un croyant.

Die Hauptwerke von Renan und Taine. — Lanfreys Histoire de Napoléon Ier. — Tocqueville: L'Ancien Régime et la Révolution. — Napoleon-Las Cases: Mémorial de Sainte Hélène. — A. Chuquet: La guerre 1870—71. — Lavisse: Trois empereurs d'Allemagne. — Fouillée: Psychologie du peuple français.

Sainte-Beuve: Causeries du Lundi und Nouveaux Lundis. — Jules Lemaître: Contemporains.

Fr. Bastiats kleinere Schriften. — Laboulaye: Le prince Caniche. — Leroy-Beaulieu: Israël chez les nations. — L. Veuillot: Les libres penseurs. L'esclave Vindex.

Volksdichtung: Th. Fr. Crane: Chansons populaires de la France (New-York, Putnam).

Neuestes Drama: Rostand: Cyrano de Bergerac. — Die Einakter von Courteline.

Bücherkunde.

Vorbemerkung.

Für die eingehendere Beschäftigung mit französischer Literatur werden hier einige der wichtigsten Quellenwerke angegeben, meist nur die neueren, weil darin auch die älteren Werke angegeben sind. Vollständigkeit bezweckt diese Bücherkunde natürlich nicht, vielmehr will sie nur die notwendigste Wegweisung bieten. Für die altfranzösische Literatur enthält Gröbers Grundriß (auch Junckers Grundriß) überreiche Nachweisungen; für das ganze Gebiet französischen Schriftentums findet man in Petit de Jullevilles Literaturgeschichte eine nicht vollständige, aber meist ausreichende Bücherkunde.

Buch 1, Kap. 1: Charakter der französischen Sprache und Literatur:

Das beste französische Wörterbuch ist das von Sachs-Villatte (Langenscheidt). — Zur Sprachgeschichte des Französischen: Diez, Grammatik der romanischen Sprachen. — Ferner: Altfranzösische Grammatik von H. Suchier.

Die ausführlichste Literaturgeschichte ist die achtbändige Histoire de la langue et de la littérature française, herausgegeben von L. Petit de Julleville (reicht bis 1900).

Nützlich ist der Abschnitt „Französische Literatur" in Gröbers Grundriß.

Kap. 2: Die französische Heldendichtung:

L. Uhland: Über das altfranzösische Epos (noch immer eine der feinsten Arbeiten). — Léon Gautier: Les épopées françaises (5 Bände), Hauptwerk. — Gute Ausgaben der Chanson de Roland: von E. Stengel, L. Clédat. — Beste deutsche Übersetzung von W. Hertz.

Zum Roman du Renart:

Ausgabe von Méon (4 Bände). — Darüber: Les sources du Roman de R. von L. Sudre. — Le Roman de R. von Gaston Paris.

Kap. 3: Roman der Rose. — Bibel Guiot. — Die Tierbücher:

Roman de la Rose: letzte Ausgabe von P. Marteau (5 Bände). — Darüber: Origines et sources du Roman de la Rose von P. Langlois.

Ausgabe der Bible Guiot von Wolfhart und San Marte (mit deutscher Versübersetzung)

Kap. 4: Die provenzalische Dichtung:

Hauptwerke: Die Poesie der Troubadours, und: Leben und Werke der Troubadours, von Diez (2. Aufl. von K. Bartsch). — Ferner: Histoire de la littérature provençale, von M. Restori. — Über die neuprovenzalische Dichtung: Die provenzalische Poesie der Gegenwart von E. Böhmer, und: Les Troubadours et les Félibres von J. Arnoux. — Koschwitz: Grammaire de la langue des Félibres.

Kap. 5: Altfranzösische Lyrik:

Im Mittelalter: P. Paris: Romancéro français. — Bartsch: Altfranzösische Romanzen und Pastourellen. — Jeanroy: Les origines de la poésie lyrique en France.

Zu Villon: Ausgaben von Jannet, von Montaiglon. — Über ihn: Villon von G. Paris.

Zu Charles d'Orléans: Ausgaben von L. d'Héricault. Ferner: Thèse sur Charles d'Orléans von L. Beaufils.

Kap. 6: Kleinepik:

Fableaux: Hauptsammlung von Montaiglon. Darüber: Les Fabliaux, von J. Bédier.

Aucassin et Nicolete: Ausgabe von Suchier, Übersetzung von W. Hertz.

Marie de France: Ausgabe von J. Bédier. — Vortreffliche deutsche Übersetzung von W. Hertz.

Rutebeuf: Ausgabe von A. Kreßner. — Ferner: Rutebeuf von Clédat.

Kap. 7: Das altfranzösische Drama:

Sammlungen: Théâtre français au moyen âge von Monmerqué und Fr. Michel. — Jubinal: Miracles et Mystères. — Leroux de Lincy und Fr. Michel: Recueil de Farces, Moralités, etc. — P. Lacroix: Recueil de Farces, etc. — Ferner: O. Leroy: Etudes sur les mystères.

La Passion d'Arnould Graban von G. Paris und G. Reynaud. — J. Klein: Geschichte des Dramas, Band 3.

Pathelin, Ausgabe von E. Fournier. Deutsch von A. Grafen Wickenburg.

Kap. 8: Die altfranzösische Geschichtschreibung:

Villehardouin: Ausgabe von de Wailly. — Joinville (desgleichen). — Froissart: Ausgabe von S. Luce. — Commynes: Ausgabe von Dupont. — Ferner: Debidour: Les chroniqueurs. — G. Paris und A. Jeanroy: Extraits des chroniqueurs français.

Buch 2, Kap. 1: François Rabelais:

Allgemein zum 16. Jahrhundert: Tableau de la poésie française au 16e siècle von Sainte-Beuve. — Darmesteter und Hatzfeld: Le 16e siècle en France. — Rabelais, Ausgabe von Jakob Lacroix. — Ausgabe in einem Bande von L. Moland. — Beste deutsche Übersetzungen von Regis und Gelbcke. — Über Rabelais: Lacroix: Rabelais, sa vie et ses ouvrages. — P. Stapfer: Rabelais, sa personne, son génie, son œuvre. — E. Gebhard: Rabelais.

Kap. 2: Montaigne und die französischen Prosaiker:

Amyot: Ältere Ausgabe von Brotier und Vauvilliers.

Montaigne: Ausgaben von Leclerc, von Courbet und Royer. — Deutsch von Dyhrenfurth. — Ferner: P. Stapfer: Montaigne. — P. Bonnefon: Montaigne et ses amis.

Boéthie: Ausgaben von Feugère, Bonnefon. — Ferner: Bonnefon: Etienne de la Boétie.

Marguerite von Navarra: Ausgabe von Dillaye, F. Frank. — Ferner F. Lotheißen: Margarete von Valois.

Antoine de la Sale: Ausgabe von J. Lacroix. — Le Petit Jehan de Saintré von Guichard.

Digitized by Google

Brantôme: Ausgaben von P. Mérimée und Lacour. — Ferner: L. Lalanne: Brantôme, sa vie et ses écrits.

Amadis: Neue Ausgaben fehlen. — Über ihn: E. Baret: De l'Amadis de Gaule.

Kap. 3: Die Satire:

Satire Ménippée: Ausgaben von Frank, Giroux. — Über sie: Frank: Zur Satire Ménippée.

Regnier: Ausgabe von Courbet, Lacour, Jannet. — Über ihn: L. Niemann: Regniers Leben und Satiren.

Kap. 4: Die volkstümliche Lyrik:

Marot: Ausgabe von Jannet. Ferner: J. Levallois: Clément Marot.

Louise Labé: Ausgabe von Bianchemain. — Über sie: E. Laur: Louise Labé.

Kap. 5: Die Kunstlyrik:

Plejade: Gesamtausgabe von Marty-Laveaux. — Ferner: Tableau de la poésie française au 16e siècle.

Sonderausgabe der Défense von E. Person.

Ronsard: Ausgabe von Pisteau. — Ferner: G. Bizos: Ronsard.

Buch 3, Kap. 1: Malherbe. — Boileau:

Allgemein zum 17. Jahrhundert: P. Albert: La littérature française au 17e siècle.

Malherbe: Ausgabe von Jannet. — Ferner: G. Allais: Montaigne.

Boileau: Ausgabe von Brunetière. — Über ihn: G. Lanson: Boileau.

Kap. 2: Die Precieusen und die Burlesken. — Die Académie Française:

Die Preziеusen: Ch. Livet: Précieux et Précienses. — Von demselben: Le grand dictionnaire des Précieuses. — H. Breitinger: Das Hotel Rambouillet und seine kulturhistorische Bedeutung.

Scudéry: G. Körting: Geschichte des französischen Romans im 17. Jahrhundert. — Rathéry und Boutron: Mlle. de Scudéry.

Balzac der Ältere: Ausgabe von L. Moreau.

Urfé: N. Bonafon: Etude sur l'Astrée. — Eine neue Ausgabe der Asträa gibt's nicht!

Cyrano: Ausgabe von E. Muller. — Über ihn: V. Fournel: La littérature indépendante.

Scarron und die Burlesken: Ausgabe von Baumet, Sonderausgabe des Roman comique von Dillaye, deutsch von Saar (Spemann'sche Sammlung). — Ferner Th. Gautier: Les grottesques. — Morillot: Scarron et le genre burlesque.

Furetière: Ausgabe von Colombey.

Académie Française: Livets neue Ausgabe von Pellissons Histoire de l'Académie. — A. Stoffels: Le dictionnaire de l'A. Fr. — Ferner L'Immortel von A. Daudet.

Kap. 3: Die Lyrik:

J. B. Rousseau: Ausgabe von Amar. — Dillmann: K. L. Rousseau.

Viaud: Ausgabe von Alléaume. — J. Andrieu: Viaud, Etude biographique.

Deshoulières: Genügende Auswahl in der Bibliothèque Jouaust (1882).

Chaulieu und La Fare: Poésies (Haag 1731!). Letzte Ausgabe von Chaulieu von 1803, letzte von Lainez 1756.

Kap. 4: Die Prosa:

Descartes: Oeuvres philosophiques von V. Cousin. Deutsch von Kirchmann. — Ferner: A. Fouillée: Descartes.

Malebranche: Ausgabe von Jules Simon. — Über ihn: Blampignon: Etude sur Malebranche.

Pascal: Neue vollständige Ausgabe von P. Fougère. — Die Pensées, deutsch von Dreydorff, die Provinciales von John de Soyres, erklärt von A. Haase. — Ferner: Dreydorff: Pascal, sein Leben und seine Kämpfe. — J. Bertrand: Blaise Pascal. — Sainte-Beuve: Histoire du Port Royal.

Retz: Ausgabe von Chantelauze, Auswahl von Letourneau.

Rochefoucauld: Ausgabe von Gilbert, Hummel. — Über ihn: J. Bourdeau: La Rochefoucauld.

La Bruyère: Ausgabe von Servois, Volksausgabe von Pellisson, deutsch von R. Hamel. — Rahstede: La Br. und seine „Charaktere“.

Bayle: Neudruck des Dictionnaire, 16 Bände, Paris 1820. — Feuerbach: P. Bayle. — L. Betz: Bayle.

Bossuet: Ausgaben von St. Marc-Girardin, Abbé Migne, Gazier. Auswahl von Brunetière, deutsche Schulausgabe von A. Kreßner. — Ferner: Vie de Bossuet von Laurent.

Bourdaloue: Auswahl (bei Didot in Paris). — M. Lauras: Bourdaloue.

Fléchier: Ausgabe von Migne. — A. Fabre: Fléchier orateur.

Massillon: Ausgabe von Thiessé.

Fontenelle: Gesamtausgabe (12 Bände, Paris 1758). — Sainte-Beuve: Etude sur Fontenelle. — Flourens: Fontenelle, ou de la philosophie moderne.

St.-Evremond: Ausgabe von Giraud. — Ferner: L. Curnier: Saint-Evremont, sa vie et ses écrits.

Saint-Simon: Ausgabe, in 8 Bänden, von Boislisle. Auswahl von E. Lameau; deutsche Auswahl von F. Lotheißen (Speemanns Sammlung). — G. Boissier: Saint-Simon.

Frau von Sévigné: Ausgabe von Saint-Hilaire. Auswahl von Suard, zum deutschen Schulgebrauch von O. Kabisch. — Über sie: G. Boissier: Mme de Sévigné (deutsch von E. Seefeld).

Kap. 5: Lafontaine und andere Erzähler:

Lafontaine: Billige Ausgabe in 3 Bänden (Paris, Hachette), ferner die von Jouaust, P. Lacroix. Von dem Letzten auch die Bibliographie Lafontainienne. — Ferner H. Taine: La Fontaine et ses fables. — E. Faguet: La Fontaine. — Deutsche Übersetzungen ausgewählter Fabeln: von E. Dohm, A. Laun.

Perrault: Billige Ausgabe der Märchen: von A. Lefèvre. Prachtausgabe mit Zeichnungen von G. Doré. Deutsche Prachtausgabe mit Übersetzung von Moritz Hartmann. — P. Lacroix: Mémoires de Ch. Perrault.

Frau von Aulnoy: Ch. Deulin: Les contes de ma mère l'oye avant Perrault.

Digitized by Google

Hamilton: Œuvres, 3 Bände, (Paris 1812.)

Bussy-Rabutin: Elzevierausgabe in 4 Bänden von Boiteau und Livet.

Fénelon: Gesamtausgabe und eine Auswahl von Bausset. — Der Télémaque deutsch von B. Stehle. — P. Jannet: Fénelon. — R. Mahrenholtz: Fénelon. Ein Lebensbild.

Frau von Lafayette: Ausgabe der Princesse de Clève in der Sammlung von Jannet-Picard, ferner von H. Taine. — Graf d'Haussonville: Mme. de La Fayette.

Kap. 6: Das klassische Theater. — Corneille und Racine:

Allgemein zum französischen Theater des 16. Jahrhunderts: A. Ebert: Entwickelungsgeschichte der französischen Tragödie. — E. Despois: Le théâtre fr. sous Louis XIV. — V. Fournel: Le théâtre au 17e siècle. — Lessings Hamburgische Dramaturgie.

Garnier: Neudruck von W. Förster. — S. Bernage: Etude sur Robert Garnier.

Von Hardys Théâtre Ausgabe von E. Stengel. — E. Rigal: A. Hardy et le théâtre français.

Mairets Sophonisbe von Vollmöller; seine Silvanire von R. Otto. — E. Dannheißer: Studien zu Mairets Leben und Werken.

Rotrou: Ausgabe von Viollet le Duc. Auswahl von Ronchaut, von F. Hémon. — Steffens: Rotrou-Studien.

Corneille: Letzte große Ausgabe von Marty-Laveaux in 12 Bänden. Billige Ausgaben zahlreich. Auswahl von Géruzez, von Fr. Strehlke. — Über ihn: Guizot: Corneille et son temps. — E. Faguet: Corneille. — G. Larroumet: Le Cid.

Racine: Ausgabe von P. Albert; Schulausgaben zahlreich. — Deutsch in Auswahl von A. Laun. — Über ihn: F. Brunetière: Etudes critiques. — P. Stapfer: Racine et Victor Hugo.

Kap. 7: Die Komödie. — Molière:

Molière: Ausgabe, in den Grands Ecrivains de la France, von E. Despois und Mesnard. Außerdem zahllose kleine Ausgaben, z. B. von A. France (4 Bände). Deutsche Übersetzungen: jetzt die beste von Ludwig Fulda: Molières Meisterwerke. Ältere vom Grafen Baudissin, von A. Laun. — Über ihn: J. Claretie: Molière, sa vie et ses œuvres. Andere gute Darstellungen: französische von J. Taschereau, Loiseleur, Dumoustier, Watson; deutsche von Paul Lindau, Lotheißen, Mahrenholtz. — Ferner: Humbert: Molière und seine Bühne in Deutschland. Die Zeitschriften Le Molièriste und das deutsche „Molière-Museum" (von H. Schweitzer). — Wichtig ist auch die Bibliographie Molièresque von P. Lacroix.

Regnard: Ausgabe von G. d. Heylli. — R. Mahrenholtz: Regnard, eine Lebensskizze.

Boursault: Auswahl von V. Fournel. — St.-René Taillandier: B., sa vie et ses œuvres.

Dancourt: Ausgabe von 1760 in 12 Bänden. — Jules Lemaître: La comédie après Molière et le théâtre de Dancourt.

Digitized by Google

Buch IV, Kap. 1: Voltaire und sein Zeitalter:

Allgemeines zur Literatur des 18. Jahrhunderts: H. Hettner: Die französische Literatur im 18. Jahrhundert (das beste Werk über den Abschnitt). — P. Albert: La litt. fr. au 18e siècle (das beste französische Werk). — V. Fournel: De J.-B. Rousseau à Chénier. — Lescure: La société française au 18e siècle. — E. Faguet: Etudes littéraires. Le 18e siècle. — Sehr wichtig auch die Correspondance littéraire etc. von Grimm, Diderot, Raynal usw. (Neudruck in 16 Bänden von M. Tourneux).

Voltaire: Letzte große Ausgabe in 52 Bänden von Moland. Gute Auswahl von Bengesco. Von demselben: Bibliographie des œuvres de V. — Briefwechsel: 18 Bände in der Ausgabe von Moland. Von diesem gute Auswahl. — Briefwechsel mit Friedrich dem Großen in Auswahl von O. Hoffmann.

Beste deutsche Lebensdarstellung: David Fr. Strauß: Voltaire. — Ferner: John Morley: Voltaire. — K. Rosenkranz: Voltaire. — J. Venedey: Friedrich der Große und Voltaire. — A. Thiérot; Voltaire en Prusse. — A. Adolf: Voltaire et le théâtre de Shakespeare. Hierzu auch J. L. Kleins Drama „Voltaire". — Voltaires satirische Romane und Erzählungen deutsch von L. Möller.

Kap. 2: Montesquieu:

Ausgabe von E. Laboulaye. — Über ihn: A. Sorel: Montesquieu (deutsch von Kreßner). — Deutsche Übersetzungen: der Lettres persanes von A. Strodtmann, des Esprit des lois von Ellissen.

Kap. 3: Diderot und die Encyklopädie:

Diderot: Beste Ausgabe in 20 Bänden, von Assézat und Tourneux. — Mémoires, correspondance et ouvrages inédits de Diderot. — Mme. de Vandeuil (Diderots einzige Tochter): Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de Diderot. — Auswahl seiner Werke von Asseline, von Génin. — Schérer: Diderot. — F. von Raumer: Diderot und seine Werke. — Rosenkranz: D's Leben und Werke. — John Morley: D. and the Encyclopaedists. — P. Stapfer: Diderot et Goethe.

Encyclopédie: Ein verkürzter Neudruck in 5 Bänden in der Gesamtausgabe von Assézat. — Duprat: Les encyclopédistes.

D'Alembert: Auswahl seiner Werke in 18 Bänden (Paris 1805). — Ch. Henry: Œuvres et correspondance inédite de d'Alembert. — J. Bertrand: D' A., sa vie et ses travaux (Revue des Deux-Mondes 1865).

Helvétius: Letzte vollständige Ausgabe 1818. — A. Guillois: Le salon de Mme Helvétius.

Holbach: Système de la nature, wiederholte Ausgaben, vollständigste London 1771.

La Mettrie: Ausgabe der Œuvres philosophiques 1774. — Der Mensch eine Maschine, deutsch von A. Ritter. — Dubois-Reymond: Gedächtnisrede auf La Mettrie (1875).

Buffon: Vollständige Ausgabe von Flourens (1880). — Eine Auswahl von F. Hémon und von Wossidlo. — Nadault de Buffon: B., sa famille, ses collaborateurs et ses familiers. — H. Lebasteur: Buffon.

Raynal: Œuvres, Genf 1784.

Condorcet: Vollständige Ausgabe von O' Connor und Arago. — Arago: Biographie de Condorcet.

Digitized by Google

Maupertuis: Œuvres, Dresden 1782. — L. A. de la Beaumelle: Vie de M.

Condillac: Œuvres complètes in 6 Bänden, 1822. — Sein Traité des sensations herausgegeben von Picavet. — Mollweide: Condillac, sa vie et ses œuvres.

Cabanis: Œuvres complètes in 4 Bänden, 1824. — E. Schiff: Cabanis, der Arzt und Philosoph.

Volney: Œuvres complètes, 1826. — Von den Ruines viele Sonderausgaben.

Grimm: Die Correspondance littéraire etc. in 16 Bänden von Tourneux. — E. Schérer: Melchior Grimm, l'homme de lettres, le factotum, le diplomate. — Sainte-Beuve: Etudes sur G.

Vauvenargues: Ausgaben: von Gilbert, ferner in Choix de moralistes français von Buchon. — Über ihn: Prévost-Paradol: Etudes sur les moralistes français. — M. Paléologue: Vauvenargues.

Abbé de St. Pierre: Œuvres 2 Bände 1730. — Molinari: L'Abbé de St.-P.

Barthélemy: Ausgabe von Villeneuve. — Mancini-Nivernois: La vie de Barthélemy.

Kap. 4: Jean-Jacques Rousseau:

Ausgaben: von Didot in 13 Bänden (1870) — Mussat und Pattay, — die neueste und beste bei Hachette in der Sammlung: Les grands écrivains de la France. — Ferner Jansen: Rousseau. Fragments inédits. — Neueste Ausgabe des Contrat social nach der Handschrift, von E. Dreyfus-Brisac. — Brockerhoff: R., sein Leben und seine Werke. — Eine kürzere Biographie von demselben im „Neuen Plutarch." — St. Marc-Girardin: Vie de R. — Desnoiresterres: Rousseau et Voltaire. — Erich Schmidt: Richardson, Rousseau und Goethe. — A. Meylan: R. Sein Leben und seine Werke. — John Morley: Rousseau. — R. Mahrenholtz: Rousseau, Leben, Geistesentwickelung und Hauptwerke. — G. Beaudouin: La vie et les œuvres de R.

Sodann: Frau von Staël: Essai sur le caractère et les ouvrages de R. — Dubois-Reymonds Festrede „Friedrich der Große und Rousseau" (1879). — S. Mercier: Rousseau considéré comme l'un des premiers auteurs de la Révolution. — R. Schneider: Rousseau und Pestalozzi. — Rothschild und Claretie: Lettres inédites de R. — Fr. Mugnier: Mme de Warens et Rousseau. — A. Chuquet: Rousseau. — L. Claretie: R. et ses amies. — Neuere deutsche Übersetzungen von Hanschmann, Th. Vogt und E. Fritsche, T. von Sallwürk, Heusinger.

Kap. 5: Theater und Revolutionsliteratur. — Beaumarchais:

Über die Literatur während der Revolution im allgemeinen: Jeanroy-Félix: Nouvelle histoire de la litt. fr. pendant la Révolution et le premier empire. — Die Brüder Goncourt: Hist. de la société fr. pendant la Révolution. — E. Maron: Histoire littéraire de la Convention nationale. — L. Damade: Histoire chantée de la première république.

H. Welschinger: Le théâtre de la Révolution. — Fr. Hawkins: The French Stage in the 18th century. — Th. Muret: L'histoire par le théâtre (Band 1). — C. Lenient: La comédie en France au 18e siècle. — F. Brunetière: Les époques du théâtre français. — L. Moland: Théâtre de la Révolution.

Beaumarchais: Beste neuere Ausgabe von Moland. — H. Cordier: Bibliographie des œuvres de B. — De Loménie: B. et son temps. — P. Lindau: Beaumarchais. — A. Bettelheim: B., eine Biographie. — E. Lintilhac: B. et ses œuvres. — P. Bonnefon: Beaumarchais.

Destouches: Ausgabe in 6 Bänden 1811. — Auswahl von E. Thierry. — O. Schöpke: Destouches et son théâtre. — Wetz: Die Anfänge des bürgerlichen Schauspiels in Frankreich.

Marivaux: Ausgabe von E. Fournier. — J. Fleury: M. et le Marivaudage. — G. Larroumet: M., sa vie et ses œuvres. — Blaze de Bury: Etude sur M.

Sedaine: Ausgabe von Moland, Auswahl von G. d' Heylli. — A. de Vigny über Sedaine (Revue des Deux-Mondes 1841). — M. Gisi: S., sein Leben und seine Werke.

Mirabeau: Ausgabe der Œuvres in 9 Bänden 1827, seiner Reden und Berichte in der Assemblée in 5 Bänden, 1792 von Méjan. — Œuvres oratoires de M. von Barthe, — Auswahl der Reden von Fritsche. — De Loménie: Les Mirabeau. — Victor Hugo: Etude sur M. — A. Stern: Das Leben M's. — A. Mézières: Vie de M.

Desmoulins: Ausgabe in 2 Bänden von Claretie. — E. Fleury: Biographie de C. D. — F. Godart: C. D. d'après ses œuvres.

Chamfort: Ausgabe von Ginguené. — Auswahl in 2 Bänden 1875. — Roth: Chamforts Stellung in der Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts.

Rivarol: Gesamtausgabe in 8 Bänden 1808. — Malassis: Ecrits et pamphlets de Ch. — A. Le Breton: R., sa vie, ses idées.

Madame Roland: Letzte Ausgabe der Mémoires von Dauban. — Von demselben: Etude sur Madame Roland.

Rouget de Lisle: J. Tiersot: R. de L. Son œuvre, sa vie. — G. Weißstein: Die Geschichte der Marseillaise (Magazin für Literatur 1881). — A. Dietrich: R. d. L. et la Marseillaise. — A. Loth: La Marseillaise et son véritable auteur.

Kap. 6: Die lyrische und die erzählende Dichtung:

Gilbert: Seine Œuvres choisies von Abbé Huot.

Gresset: Ausgabe in 2 Bänden 1811, Poésies choisies von Derome. — Der Vert-Vert deutsch von J. M. Schmidt. — A. Berville: Gr., sa vie et ses œuvres.

Parny: Œuvres von Pons; Auswahl in 2 Bänden 1826. — Von der Guerre des dieux zahlreiche Einzelausgaben.

Piron: Ausgabe von E. Fournier, — Auswahl von J. Troubat und von H. Bonhomme.

Chénier: Ausgabe von Moland. — Becq de Fouquières: Lettres critiques sur la vie et les œuvres d' A. Ch. — Von demselben: Documents nouveaux sur A. Ch. — A. Hoim: Etude sur A. Ch. — St. Born: A. Ch., ein Dichterleben.

Lesage: Ausgabe von Audiffret, — Auswahl von Poitevin. — Deutsche Bearbeitung von Wallroth. — Gil Bas, Ausgabe von J. Janin, deutsch von G. Fink. — L. Claretie: Lesage romancier. — E. Lentilhac: Lesage.

Prévost: Ausgaben der Manon Lescaut zahllos. Kleine Luxusausgabe von Lescure. — Deutsch von C. Görke. — H. Harrisse: L'abbé Prévost, histoire de sa vie et de ses œuvres. — Sainte-Beuve in den Portraits littéraires und in den Causeries du Lundi.

B. de St.-Pierre: Ausgabe der Werke von Aimé-Martin. — Paul et Virginie in zahllosen Ausgaben. Deutsch von C. Saar, von A. Kaiser. — Arvède Barine: B. de Saint-Pierre. F. Maury: Etude sur la vie et les œuvres de B. de St.-P.

Cazotte: Der Diable amoureux von G. de Nerval.

Kap. 7: Shakespeare und Goethe in Frankreich:

Zu Shakespeare. — Ducis: Sein Théâtre in der Campenonschen Ausgabe der Werke (1819). — Penning: Ducis als Nachahmer Shakespeare.

Letourneurs Übersetzung neu bearbeitet von Guizot (13 Bände, 1824). Das wichtigste Werk ist jetzt: Jusserand: Shakespeare en France sous l'ancien régime (1898). Ferner Morandi: Voltaire contro Shakespeare. — A. Lacroix: Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français. — W. König: Voltaire und Shakespeare (Shakespeare-Jahrbuch Band X). — A. Mézières: Sh., ses œuvres et ses critiques. — Neuere französische Übersetzungen einzelner Dramen oder aller: von Fr. Michel, L. Laroche (mit Vorrede von A. Dumas Vater), Amable Tastu, Emile Deschamps, E. Montégut, Charles Hugo (Victor Hugos Sohn).

Zu Goethe. — X. Marmier: Etudes sur Goethe. — A. Bossert: Goethe, ses précurseurs et ses contemporains — Von demselben: Goethe et Schiller. — Mézières: Wolfgang Goethe. — Firmery: Goethe. — F. Groß: Goethes Werther in Frankreich.

Wichtige Übersetzungen: Œuvres de G. von J. Porchat, 10 Bände. — H. Richelot: G., ses mémoires et sa vie. — A. Stapfer: Théâtre de G., — dasselbe auch von X. Marmier. — Faust-Übersetzungen: vom Grafen Sainte-Aulaire, H. Blaze, Gérard de Nerval, Marc-Monnier, Prince de Polignac, Sabatier (die beste). — Briefwechsel Goethes und Schillers von Saint-René Taillandier. — Gespräche mit Eckermann von Delerot. — Goethes wissenschaftliche Werke von E. Faivre. — Übersetzungen einzelner Dichtungen zu Dutzenden.

Zu dem ganzen Abschnitt das Werk von Th. Süpfle: Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich.

Buch V (19. Jahrhundert) Kap. 1: Der Umschwung zum Romantismus:

Allgemeines: G. Brandes: Die Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts. — Moderne Geister. — F. Godefroy: Histoire de la littérature française au 19e siècle. — Paul Lindau: Aus dem literarischen Frankreich. — Jeanroy-Félix: Nouvelle histoire de la littérature française. — R. Doumic: Portraits d' écrivains. — P. Bourget: Etudes et portraits. — Anatole France La vie littéraire. — H. Taine: Essais de critique et d'histoire. — Von Sainte-Beuve seine Portraits und Causeries du lundi. — Barbey d' Aurevilly: 19e siècle. Les œuvres et les hommes. — A. de Pontmartin: Souvenirs d'un vieux critique. — E. Schérer: Etudes sur la littérature contemporaine. — A. Vinet: Etudes sur la littérature française du 19e siècle. — E. Faguet: Etudes littératures sur le 19e siècle. — P. Stapfer: Etudes sur la littérature française moderne et contemporaine. — P. Albert: La littérature française au 19e siècle. — G. Pellissier: Le mouvement littéraire au 19e siècle. — J. Lemaître: Les contemporains. — F. Brunetière: Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française. — Essais sur la littérature contemporaine. — Deschanel: Figures littéraires. — A. Michiels: Histoire des idées littéraires en France

au 19e siècle. — E. Zola: La république et la littérature. — J. Huret: Enquête sur l'évolution littéraire (neueste Zeit).

Romantismus: Vgl. Th. Gautier: Histoire du romantisme. — Huber: Die neuromantische Poesie in Frankreich. — E. Fournier: Souvenirs poétiques de l'école romantique (Proben). — P. Paris: Apologie du romantisme. — Blaze de Bury: Idées sur le romantisme et les romantiques (Revue des Deux-Mondes 1881). — M. Tourneux: L'âge du romantisme. — G. Brandes: Die romantische Schule in Frankreich. — D. Nisard: Essais sur l'école romantique. — L. Derôme: Les éditions originales des romantiques. — G. Allais: Quelques vues générales sur le romantisme français.

In vielen der hier und oben genannten Werke finden sich Einzelforschungen über die großen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, die deshalb bei diesen nicht wiedergenannt werden.

Kap. 2: Die Vorläufer des Romantismus:

Chateaubriand: Ausgabe von Sainte-Beuve. — Georg Brandes: Die Literatur des 19. Jahrhunderts, Band 1. — Sainte-Beuve: Ch. et son groupe littéraire sous l' Empire. — Villemain: Ch., sa vie, ses écrits, son influence littéraire et politique. — A. Bardoux: Chateaubriand. — Ch. Benoit: Ch., sa vie et ses œuvres. — A. de Lescure: Chateaubriand. —

Frau von Staël: Ausgabe in 17 Bänden (1820/21). — Lady Blennerhasset: Frau von St., ihre Freunde und ihre Bedeutung in Politik und Literatur. — E. Caro: Mme de St. — E. Faguet: Mme de St. — A. Sorel: Mme de St.

Kap. 3: Victor Hugo:

Beste Ausgabe in 46 Bänden 1878—1882 (Paris, Quantin). Œuvres posthumes (1886—1898). — Correspondance (1898). — F. Brunetière: L'évolution de la poésie lyrique en France pendant le 19e siècle. — A. Barbou: V. H. et son temps. — V. H., raconté par un témoin de sa vie (von Frau Hugo). — K. A. Hartmann: Zeittafel zu V. H.'s Leben und Werken. — P. Stapfer: V. H. — Dupuy: V. H., l'homme et le poète. — P. Asseline: V. H. intime, mémoires, correspondances. — Swinburne: A study of V. H. — L. Veuillot: Etudes sur V. H. — E. Rigal: V. H., poète épique. — Deutsche Übersetzungen von Gedichten Hugos in Freiligraths Werken, von L. Seeger, von Geibel und Leuthold, von S. Mehring.

Kap. 4: Musset:

Beste Ausgabe in 10 Bänden, von Paul de Musset (1866). — F. T. Palgrave: Alfred de Musset. — Paul Lindau: A. de M. — P. de Musset: Biographie de A. de M. — Arvède Barine: A. de M.

Deutsche Übersetzungen von Freiligrath, Geibel-Leuthold, O. Baisch, M. Hahn, S. Mehring, L. Ganghofer.

Kap. 5: Lamartine zc.:

Lamartine: Vollständigste Ausgabe in 40 Bänden (1864). — Über ihn: E. Falconnet: A. de L., Etudes biographiques, littéraires et politiques. — E. Frensdorf: Lamartine. — E. Ollivier (der frühere Minister): Lamartine. — P. Pelletan: Lamartine. — E. Deschanel: Lamartine.

Delavigne: F. Buacheux: C. D., Etude biographique et littéraire.

Vigny: Barbey d'Aurevilly in Les œuvres et les hommes (Band 3). — M. Paléologue: A. de V. — Anatole France: A. de V. — Blaze de Bury

in der Revue des Deux-Mondes 1881. — Eine wichtige Quelle für A. de Vignys Seelenleben ist das nach seinem Tode von L. Ratisbonne herausgegebene Tagebuch: Journal d'un poète.

Th. Gautier: E. Feydeau: Th. Gantier, souvenirs intimes. — L. de Lovenjoul: Histoire des œuvres de Th. G. — J. Lemaître in den Contemporains.

Quinet: Chassin: Edgar Quinet, sa vie et son œuvre. — Frau Quinet: E. Quinet avant l'exil, — depuis l'exil.

Kap. 6: Der Parteikampf rc.:

Josef de Maistre: Glaser: Graf de M. — A. de Margerie: J. de M. — E. Faguet: J. de M. (Revue des Deux-Mondes 1890). — F. Kreißig: J. de M. et Lamennais.

Courier: Gute Ausgabe in einem Bande, von F. de Caussade. — Essai sur la vie et les écrits de C. von A. Carrel in dessen Ausgabe der Courierschen Werke. — L. Wachler: P.-L. C. im Verhältnis zu seiner Zeit. — Ritsch: Beiträge zur Charakteristik C.'s.

Béranger: Selbstbiographie in der Ausgabe der Œuvres complètes von Perrotin. — A. Arnould: B., ses amis, ses ennemis et ses critiques. — J. Janin: B. et son temps. — Correspondance de B. von P. Boiteau. — J. Brivois: Bibliographie de l'œuvre de B. — Deutsche Übersetzungen von Geibel-Leuthold, S. Mehring.

Kap. 7: Die Liederdichtung des 19. Jahrhunderts:

Billige Ausgaben zahlreich, — ebenso von allen folgenden Schriftstellern; weitere Angaben daher unnötig. — Auch aus der Literatur über die neueren Dichter und Schriftsteller werden nur einige besonders wichtige Schriften angeführt.

Zur französischen Kriegslyrik von 1870/71:

E. Leclerq: La guerre de 1870. L'Esprit parisien. — A. Borchardt: Littérature française pendant la guerre de 1870—71. — E. Koschwitz: Die französische Novellistik und Romanliteratur über den Krieg von 1870—71. — A. Schulz: Bibliographie de la guerre franco-allemande. — Sogenannte Kriegssammlung in der Kgl. Bibliothek zu Berlin. — J. Schlüter: Die französische Kriegs- und Revanchedichtung. — Enslin: Der deutsch-französische Krieg von 1870/71 in Liedern und Gedichten.

Kap. 8: Der Roman. 1. Die Phantasten und Idealisten:

Allgemein: E. Gilbert: Le roman en France pendant le 19e siècle. —

Georges Sand: Histoire de ma vie (12 Bände). Ferner ihre Correspondance, besonders wertvoll die mit Flaubert. — E. Caro: Georges Sand. — A. Devaus: G. S.

Dumas Vater: P. Fitzgerald: Life and adventures of A. D. — H. Blaze de Bury: A. D., sa vie, son temps, son œuvre.

Kap. 9: Der Roman. 2. Die Realisten. Die Naturalisten. Die Psychologen:

Stendhal: A. de Bougy: St., sa vie et son œuvre. — E. Rod: Stendhal. — Stendhals Briefwechsel herausgegeben von Mérimée; vgl. auch dessen Aufsatz in den Portraits littéraires. — Chuquet: Stendhal-Beyle.

Mérimée: E. Faguet in seinen Etudes littéraires. — A. Filon: M. et ses amis.

Digitized by Google

Balzac: A. de Lamartine: Balzac et ses œuvres. — Th. Gautier: H. de B. — Madame L. Surville (Balzacs Schwester): B., sa vie et ses œuvres. — Ch. de Lovenjoul: Histoire des œuvres de H. de B. – Champfleury: Documents pour servir à la biographie de B. — G. Brandes: Balzac (Deutsche Rundschau 1881.) — E. Biré: H. de Balzac.

Flaubert: E. Faguet: Flaubert.

Die Goncourt: Hauptquelle das Journal des G.

Daudet: A. Daudet: Trente ans de Paris. A travers ma vie et mes livres. — J. Brivois: Essai de bibliographie des œuvres de A. D. — E. Daudet: Mon frère et moi. Souvenirs d'enfance et de jeunesse. — A. D., Souvenirs d'un homme de lettres (mit Bildern).

Zola: Jan ten Brink: Emile Zola (deutsch von Rahstede). — P. Alexis: E. Z. Notes d'un ami. — Georg Brandes: Emile Zola (Deutsche Rundschau 1888). — F. Brunetière: Le roman naturaliste; — L'impressionnisme dans le roman. — E. Zola: Le roman expérimental; — Les romanciers naturalistes. — E. Toudouze: Zola. — Außerdem die schon erwähnten Werke von J. Lemaître, E. Faguet, E. Gilbert, — und E. Engel: Psychologie der franz. Literatur.

Kap. 10: Das Theater:

Fr. Sarcey: La Comédie Française. — Derselbe: Théâtres divers. — G. d'Heylly: Journal intime de la Comédie Française. — J. Lemaître: Impressions de théâtre. — E. Flotard: La comédie moderne. — A. Rutenberg: Die dramatischen Schriftsteller des zweiten Kaiserreichs. — L. Lacour: Gaulois et Parisiens (Labiche, Meilhac, Halévy). — A. Parodi: Le théâtre en France. — E. Zola: Le naturalisme au théâtre. — Derselbe: Nos auteurs dramatiques. — Théâtre français (Sammlung Friedberg und Mode, Berlin, — 115 Stücke).

J. Janin: François Ponsard. — E. Legouvé: Eugène Scribe. — E. Pailleron: Emile Augier. — P. Morillot: E. A. — E. Montégut: Emile Augier (Revue des Deux-Mondes, 1878). — Gartault: A. Dumas fils (Revue politique et littéraire 1882). — R. Gottschall: Sardou (Nord und Süd 1887). — L. Lacour: Le théâtre de Labiche (Nouvelle Revue 1880). — S. Samosch: Die Sittendramen des jüngeren Dumas. — J. Sarrazin: Das moderne Drama der Franzosen in seinen Hauptvertretern.

Kap. 11: Die wissenschaftliche und die politische Prosa:

Lamennais: Ausgabe der Œuvres in 11 Bänden (1844). — Seine Correspondance von Blaize, Forgues. — Ferner: Blaise: Essai biographique sur Lamennais. — Die Paroles d'un croyant deutsch von Ludwig Börne.

Renan: Leben Jesu französisch wie deutsch in billigen Ausgaben. — Über ihn: E. Faguet: Politiques et moralistes du 19e siècle.

Taine: V. Giraud: Essai sur Taine.

Kap. 12: Die Volksdichtung:

Französische Hauptwerke: die verschiedenen Sammlungen von Sébillot, z. B. Contes des provinces de France. — Deutsches Hauptwerk: W. Scheffler: Französische Volksdichtung und Sage. — Ferner die Sammlung Mélusine von Gaidoz und Rolland.

Kap. 13: Die Dekadenten und Symbolisten:

Die meisten Werke dieser Dichter sind im Verlage von L. Vanier (Paris) erschienen. — Über sie Max Nordau: Entartung (1. Band). — Ch. Morice: La littérature de toute à l'heure. — J. Huret: Enquête sur l'évolution littéraire. — A. Baju: L'école décadente. — P. Verlaine: Les poètes maudits. — F. Brunetière: Symbolistes et décadents (Revue des Deux-Mondes 1888). — J. Lemaître: Les Décadents (Revue Blene 1886).

Digitized by Google

Namen-Verzeichnis.

Digitized by Google

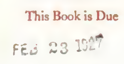
Verzeichnis der Abbildungen.

Digitized by Google

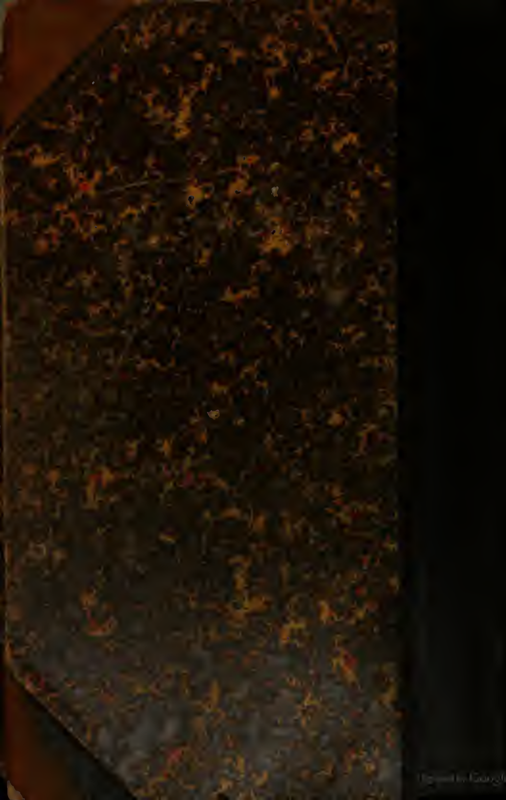



Princeton University Library
32101 072853920

This Book is Due



P. U. L. Form 2


Digitized by Google